Társadalomtörténeti Monográfiák 16

Mravik Patrik

ELBESZÉLT KÁDÁRIZMUSOK

Filmkultúra és ideológia viszonya a korai Kádár-korszakban

KORALL

KORALL TÁRSADALOMTÖRTÉNETI MONOGRÁFIÁK
16

A sorozatot szerkeszti:
Sasfi Csaba
és a
KORALL Társadalomtörténeti Folyóirat szerkesztősége

Mravik Patrik

ELBESZÉLT KÁDÁRIZMUSOK

Filmkultúra és ideológia viszonya a korai Kádár-korszakban

KORALL
HUN-REN BTK,
TÖRTÉNETTUDOMÁNYI INTÉZET
Budapest, 2024

TARTALOM

BEVEZETÉS 9

I. MEGKÖZELÍTÉSEK A FILMKULTÚRA TÁRSADALOMTÖRTÉNETÉHEZ 17
1. Elbeszélés és ideológia 19
Ideológia, fikció és narratív film 26
2. Szimbólum, jel, reprezentáció 30
3. Személyek, intézmények, beszédkeret és cenzúra 33

II. A KORAI KÁDÁR-KORSZAK IDEOLÓGIÁJA 39
4. Párthatározat-műfaj mint narrációs keret – 1956 értékelése és az 1958-as művelődéspolitikai irányelvek 48

III. TÖRTÉNETGYÁRTÁS ÉS GYÁRTÁSTÖRTÉNET – A FILMKÉSZÍTÉS GYAKORLATAINAK ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉNEK ÁTALAKULÁSA 55
5. A szocialista filmgyártás keretei 58
6. A dramaturgiai tanácsok felépítése és működése 62
A Hunnia Filmstúdió DT-vitái 64
A Budapest Filmstúdió DT-vitái 66
7. Rómeó, Júlia és a munkásmozgalom – egy példa a történetformálás gyakorlatára 69
8. *Oldás és kötés* – egy példa az alkotói leleményre 74
9. Az önálló stúdiócsoportok létrehozása 77

IV. KI A FILM SZERZŐJE? – AZ ALKOTÓI SZEREPEK ÉS A FORGATÓKÖNYV MŰVÉSZETI DILEMMÁI 81
10. Író a filmstúdióban és a forgatókönyv ideológiai terhe 85
11. Kinek a filmje? A szerzőség bizonytalansága 86
12. *A Miért rosszak a magyar filmek?* mint szatirikus önértelmezés 90
13. Egyensúlyi állapot és felemás professzionalizáció 96

V. BIZONYOSSÁG A BIZONYTALANSÁGBAN – KÍSÉRLETEK A SZÖVETKEZETI MOZGALOM NARRATÍVÁJÁNAK MEGTEREMTÉSÉRE 105
14. A szövetkezeti mozgalom mint narratív szerkezet 108
15. Játékfilmes téesztörténetek 112
Téma, időkeret, helyszín, konfliktus 113
Karakterformák, motivációk, attitűdök, értékek 115
Elbeszélés- és cselekményminták, fordulatok 120
Atmoszféra és végkicsengés 122
16. Egy történet megszületésének/meg nem születésének folyamata 123
Linearitás és vargabetűk 131

VI. A KORAI KÁDÁRIZMUS KIALAKULÓ NYELVE –
SZOCIALISTA KOMÉDIÁK '56 UTÁN 135
17. Egy érzékeny házasság – Szocializmus és komédia 138
18. Az első fecskék az állami áruházban, avagy a totalitárius könnyedség 139
19. Szocialista komédia 1956 után – a korai kádárizmus megtalált nyelve 142
Komédiák a „normalizált jelenről" 143
Lakástematika: a hiány és az idill 147
Kin és min nevet a néző? 150
Szerelem és házasság – magánélet és társadalmi „normalizáció" 154
20. Az ideológián túli ideológia 163

VII. ÁLMOK, MESÉK ÉS LEGENDÁK A MUNKÁSMOZGALOMRÓL 169
21. Munka és munkás a filmvásznon, olvasatok és megközelítések 172
22. Mozgalmi öntudattól az újfajta realizmus felé. Munkásfilmek 1949 és 1956 között 173
23. Van-e a magánéletnek munkásmozgalma? 176
Munkáshősök mint kisemberek 178
Miért és hogyan dolgozunk? Munkaetika és szakmaiság 180
24. Munkásmozgalmi anekdoták, avagy a kisvilágok legendái 183

VIII. A TÖMEGEK ÍZLÉSÉNEK FEJLESZTÉSE – A FILMKRITIKA ÉS FELADATA 193
25. Műfajok és stílusok a filmkritikában 196
26. „Mai, de mégsem igazán mai" – avagy a közepes mint általános eset
(a szövetkezeti mozgalom) 199
27. „A mai élet új színei" – avagy a jó példa mint különleges eset (a *Kölyök*) 204
28. Az önkritika burjánzása és a „maiság" rugalmatlansága 208

IX. ELKÉPZELT MOZI – A MOZI ÉS TÁRSADALMI KÖRNYEZETE
MINT SZIMBOLIKUS TÉR ÉS ÖNÉRTELMEZÉS 213
29. A mozi útja a csúcsig 216
30. A moziüzem és vezetője 222
31. A mozi mint szimbolikus tér, vezetője mint szimbolikus karakter 225
32. A szerep átértékelődése 235

ÖSSZEGZÉS 237

Filmográfia 249
Felhasznált források 251
Hivatkozott irodalom 257
Képek jegyzéke 267
Ábrák jegyzéke 269

BEVEZETÉS

„A társadalmak, mint életmódok, saját értelmezéseiket tartalmazzák.
Csak meg kell tanulnunk, hogyan közelítsük meg őket."
(*Clifford Geertz*)

„A XV. század embere nem értette meg, hogy a politikai és társadalmi fejlődés mozgatórugóit máshol is kereshetné, mint az udvari nemesség viselt dolgaiban. Továbbra is nemességet tekintették a legfőbb társadalmi erőnek, a valóságosnál nagyobb jelentőséget tulajdonítottak neki, az alsóbb osztályok fontosságát pedig alábecsülték. Mondhatnók, hogy ők tévedtek, és mi alkotunk helyes képet a középkorról. Ez így is volna, ha egy kor szellemének megértéséhez elég volna kibogozni a valóságos és rejtett mozgató erőit, és nem kellene ismerünk illúzióit, képzeletvilágát és tévedéseit is. De a civilizáció történetének számára egy korszak téveszméi és vélekedései is értékesek, fontos ténynek számítanak."
(*Johan Huizinga*)

A filmművészet és a szocializmus 20. századi története elválaszthatatlanul összefonódik egymással, mint a modern társadalom meghatározó alkotásai, egyben formálói. A közöttük lévő kapcsolatot a különböző forradalmi ideológiák képviselői is érzékelték. Felismerték, hogy a filmművészet olyan közvetlen szuggesztív erővel bír, amivel képes széles tömegeket megszólítani, akár gondolkodásukat, ízlésvilágukat is alakítani. Hogy az egyes rezsimek és szereplők mennyiben követték Lenin intelmeit, aki ezt tartotta a legfontosabb művészeti ágnak, változóan alakult, ezzel együtt a korai Kádár-korszak két szempontból is kiemelkedő fontosságú a filmművészet és szocializmus közös történetében. Egyrészt a filmművészet – részben a modernizmus nemzetközi és hazai hulláma révén – ekkoriban tudott kilépni a klasszikus művészetek, elsősorban az irodalom árnyékából, és alakította ki saját művészeti nyelvét. Másrészt ettől korántsem függetlenül, Magyarországon az irodalom ötvenes évekbeli dominanciáját követően a kultúrpolitika nagyobb figyelmet szentelt a filmművészetnek, a hazai mozik fénykorukat élték az évtizedfordulón, a filmkészítés gyakorlatainak és intézményeinek megszilárdulásával elérkező hatvanas éveket pedig sokan máig a magyar film aranykorának tartják. A korai Kádár-korszak filmkultúrája ugyanakkor nemcsak a filmművészet „felnőtté válásának" folyamataként olvasható, de azt a különleges folyamatot is felfedezhetjük benne, amely során alakot öltenek a kádárizmus hosszú évtizedekre alapot jelentő kulturális gyakorlatai, kompromisszumai és társadalmi képzeletvilága.

Bármennyire adott tehát a téma, komoly kihívás egy olyan történeti korszakot megragadni, amely a mai napig élénk erővel hat, elbeszélője mégsem töltött el egy percet sem benne. Egy olyan időszak, amely még nem tartozik igazán a múlthoz, de már biztosan nem a jelen része. Az egyéni tapasztalatok és emlékek által a szocializmus

számos különböző szubjektív valósága egyszerre van jelen a magyar társadalomban, miközben jelentős szereplőinek elvesztésével a korszakról megszerezhető közvetlen tudás folyamatosan szűkül. A múlt és jelen határán táncoló kor nehezen hozzáférhető a maga valójában, sem az egyéni megélésélményekből, pletykákból összeálló anekdotikus képe, sem a különböző ideológiai vagy emlékezetpolitikai célok mentén átírt múlt nem lehet alkalmas a létező szocializmusnak és máig velünk élő hatásainak megértésére.[1] Mindezen ellentmondások izgalma jelölte ki doktori kutatásom és az annak révén előálló jelen kötet célját, ami a szocialista filmkultúra társadalomtörténeti elemzésére tesz kísérletet. A filmekhez és a filmkészítéshez kapcsolódó társadalmi gyakorlatok, személyközi, intézményi viszonyok, valamint az ideológia és a történetmesélés összefüggéseinek megvilágítása talán fogódzót nyújthat a kádárizmus genezisének megértéséhez is, anélkül hogy bármilyen előzetes állítást vagy nézetet próbálna igazolni a korszakkal kapcsolatban.

A kötet egyes fejezeteiben arra teszek kísérletet, hogy annak a társadalomnak a történetét mutassam be, amely a legszélesebb értelemben a filmművészethez kapcsolódott. Egyrészt azt a társadalmat, amely a filmeket előállította, cselekményét vagy mondanivalóját alakította: az írókat, kultúrpolitikusokat és elsősorban magukat a filmeseket. Másrészt azt, amely a filmvásznon megjelent, így a téeszelnököt, az albérletre váró szerelmespárt vagy a csepeli munkásnőt. Harmadrészt pedig azt, amely az elkészült alkotásokat birtokba vette, értelmezte és fogyasztotta: a kritikust, a moziüzem-vezetőt és persze magukat a nézőket. A három szint közötti különbség elsőre talán egyértelműnek tűnhet, az elemzések azonban éppen arra világítanak rá, hogy milyen bonyolult hálózat kapcsolta össze e rétegeket.

A filmeket az esztétikai megközelítéshez képest nem egyes művészi pályákhoz, irányzatokhoz vagy műfajokhoz tartozó elvont műalkotásokként elemzem, hanem megkísérlem visszahelyezni eredeti társadalmi környezetükbe. Olyan kérdésekre próbálok így választ találni, mint hogy milyen társadalmi kölcsönhatások, viták és kompromisszumok révén alakult ki a filmek cselekménye, hogyan szőtte bele magát az ideológia a filmek által elbeszélt történetekbe, és hogyan illeszkedtek ezek a korszak társadalmi képzeletébe?

A fenti gyakorlatok mikroszintű elemzésén keresztül annak a kérdésnek a megválaszolásához kerülhetünk közelebb, hogy miképpen alakultak át a kultúra formálásának gyakorlatai, és milyen szerepet játszott ebben az uralkodó ideológia. Az ötvenes évek sztálinista felfogásához képest hogyan alakult ki egy rugalmasabb és összetettebb

1 Ahogy K. Horváth Zsolt a szocialista korszak értékelésével és értelmezésével kapcsolatos kihívásokra vonatkozóan fogalmaz: „a kommunikatív emlékezet, a már szervezettebb kulturális emlékezet és a történelem (a diszciplína forrásfeltárására és -kritikájára építő beszédmód) rendkívül összetett, problematikus kereszteződésében" álló társadalmi jelenségek megértését célzó állítások „politikai, kulturális, sőt tudományos konszenzusa jóval képlékenyebb, sérülékenyebb". K. Horváth 2015: 141.

kultúra- és ideológiaformáló működés, amit a kádárizmus kultúrájaként szokás jellemezni. Vajon milyen kulturális formák (szimbólumok, narratívák, vizuális és textuális jelek) révén állt elő ez a reprezentációs karakter, amely a szocialista hatalmat egy fenntarthatóbb és rugalmasabb formában igyekezett – nem kevés sikerrel – újrakeretezni? Illetve hogyan bontakozott ki egy merev ideológiai direktíva által felépített történetteremtéshez képest rugalmasabb, hosszú távon jóval hatékonyabb, gondolat- és életmódformáló kulturális struktúra.

A kötet szakít azzal a *top-down* jellegű elképzeléssel, amely a filmeket mint kulturális termékeket kizárólag a központi akarat lecsapódásaként értelmezi, így az ideológiát sem kizárólag a centrumból leszivárgó üzenetként képzeli el, hanem olyan erőhatásként, amely a filmkultúrával kapcsolatos mikroszintű munkafolyamatok együtthatásaként nyeri el formáját. Bár a hivatalos ideológia és vitákban megjelenő hatásának körvonalazása a kutatás fontos célkitűzése volt, azért is hangsúlyosabb az alulnézeti elemzés, mert az ideológia tartalma, forrása és valósághoz való viszonya rendkívül bizonytalanná vált a korszakban – elsősorban nem a kőbe vésett pártutasítások, hanem a mindennapi viták, együttműködések és kompromisszumok révén ölt testet. Azokat a narratív eszközöket próbálom tetten érni, amelyek segítségével a korszak társadalmi valóságát ábrázolták, ezeket az ábrázolásformákat megteremtették és birtokba vették. Ebből következően a filmek kapcsán nem arra a hagyományos pozitivista dilemmára kérdezek rá, hogy mennyiben felel meg az adott film világa a történeti valóságnak – már ha létezik ilyen egyáltalán –, hanem a filmek által megformált világok felépítése áll a fókuszban.

A kötet egyes fejezetei a filmkultúra különböző területeit érintik, viszont az elemzések közös pontja, hogy elsősorban az elbeszélésre helyezik a hangsúlyt. Ennek oka – a kutatói érdeklődés mellett – egyrészt, hogy a korszak filmjei még erősen kötődtek a szövegszerűen megformált cselekményhez, a forgatókönyv központi szerepe ekkor is megmaradt. Másrészt az ideológia jelenléte is nagyrészben a filmek textuális szövetében érhető tetten, ez az a szint ugyanis, ami a filmek esetén a legkönnyebben hozzáférhető. Végezetül maguk a filmekkel kapcsolatos társadalmi gyakorlatok is szövegek formájában maradtak fent. Ezzel együtt az elemzés célja az is, hogy ne idegenítse el tárgyát, az alkotásokat, amelyek már a magyar film felnőtté válásaként értékelt hatvanas évekbeli fordulat előtt is jóval sokszínűbbek, mintsem pusztán szövegszerűen leírható formák.

A történetek évezredek óta meghatározó részei az emberi kultúrának: akárcsak a törzsi közösségek idején, úgy a modern társadalmakban is történeteken keresztül értelmezzük a körülöttünk lévő világot és önmagunkat, a világ felfoghatatlan összetettségéből leegyszerűsített történetté szerkesztett valóságokat építünk fel. A történetek pedig kijelölik az értékek és normák rendszerét, alakítják döntéseinket. Különböző társadalmi gyakorlatok során nyerik el formájukat, azonban sosem egymagukban állnak, hanem kölcsönösen alakítják egymást. A felvilágosodás nyomán bekövetkező deszakralizációs folyamat bármennyire is erodálta a szakrális történetekbe, mítoszokba vetett hitet, a történetek iránti igény mit sem veszített létjogosultságából. A szakrális történetek

megüresedő helyére részben a politikai ideológiák jelentkeztek be, ezek az ősi mítoszokra és mesék tanulságaira támaszkodva újfajta világmagyarázatokat kínáltak fel, ami tömegek számára jelenthette ezután a múlt megértését, a jelen elfogadását és a jövő utópiájának vízióját.

Az elbeszélés, illetve narratíva fogalma azért bizonyulhat produktív kiindulópontnak, mert összeköti a politikai propaganda, az ideológia, valamint a filmművészet vizsgált területeit. Megmutatja, hogyan lép működésbe az ideológia egy olyan folyamat során, ahol történeteket kell kitalálni, alakítani (mint ténylegesen megtörtént események recepciója, illetve fiktív történetek képzelőerő útján történő átalakítása), megjeleníteni, terjeszteni, kritizálni és értelmezni. Miközben ebben a fénytörésben az is megmutatkozhat, hogy a filmművészet hogyan kezd kilépni az elbeszélés bűvköréből, valamint a szövegszerű (a forgatókönyv általi) kontroll hatása alól, és hogy kezdi kialakítani saját szimbolikus nyelvét. A filmkultúra vizsgálata azért lehet különösen alkalmas terep e bonyolult folyamat kibontására, mert egyrészt a film maga is cselekmények elmondására épülő fikciós művészeti ág, másrészt a kultúra területén unikális módon az egyes gyakorlatok (tervezés, gyártás, ellenőrzés, terjesztés, bemutatás, kritika) egy összefüggő társadalmi-gazdasági rendszerben kapcsolódnak össze.

Történetekként kezelem a fikciós elbeszéléseket: a játékfilmek cselekményét éppúgy, mint azokat a sémákat, amelyek a világ és a politika egyfajta értékrendű elrendezését kínálták. Utóbbi csoportba tartozik a hivatalos ideológiai normák rendszeréből felépíthető narratívakészlet. Ennek forrásai elsősorban a párt által nagyon alaposan megszerkesztett párthatározatok, melyek maguk is részben narratív természetűek: a múltra, jelenre és jövőre magyarázatot kínáló, az egyén számára követendő normák rendszerét tartalmazó szövegek. Azzal a hipotézissel élek, hogy míg egy totalitárius rezsimben a rendszerről és a társadalom önmagáról megalkotható képe döntően ezekhez a központi direktívákhoz kellett, hogy igazodjon, addig 1956 után nyitottabbá vált ennek a társadalmi képnek a forrása, akár több is érvényben lehetett párhuzamosan, lehetett közöttük átjárás, sőt akár verseny. Így a filmművészettől sem annyit vártak csupán, hogy artisztikusan rekonstruálja az elvárt direktívaformákat, hanem hogy a filmek maguk is éberen keressék ezt az önidentifikációs formát. Nagyon sok múlott tehát a társadalom (személyek, ágensek, intézmények) aktív szerepvállalásán: hogyan olvassák, értelmezik az ideológiát, hogyan rendezik be, értelmezik és fogyasztják a korai kádárizmus valóságát.[2]

2 Egy ilyen elemzés egyik legfontosabb módszertani kihívása, hogy elkerülje a történet, narratíva és elbeszélés fogalmainak jelentésbeli elmosódását, ami azok univerzalizmusából és általánosságából következhet. E három fogalmat majdhogynem szinonimaként tekintem, apró jelentésbeli különbségeket mégis kapcsolok hozzájuk. A történet fogalmán alapvetően egy elemibb szintű, a tényleges eseményekből vagy elképzelt történésekből egységes formára szerkesztett konstrukciót értek, mint amilyen például egy film által elmondott történet. Ehhez képest narratívaként vagy elbeszélésként ennek a szerkezetnek az absztraktabb szintű, értékkel feltöltött formáit tekintem, amelyek már a történetek különböző politikai-ideológiai, de tágabban a kulturális céljait és üzeneteit is tartalmazzák, és elmondásának különböző társadalmi gyakorlatait is hozzá kapcsolom.

Amellett hogy az ideológiák formálják, meghatározzák egy adott korszakban születő történeteket, és sok esetben az ideológiai normák, fogalmak és elvárások is narratív keretbe rendeződnek, fontos már itt hangsúlyozni, hogy az ideológia – kifejezetten a Kádár-korszak ideológiája – nem redukálható le egyfajta narratív konstrukcióra. Azokat a társadalmi gyakorlatokat, intézményi és személyi viszonyokat, cselekvéseket és azt a diskurzust, amelyek a filmkészítés folyamatait meghatározzák, ugyancsak átszőtte az ideológia, ezek azonban számos esetben nem narratív természetűek, legtöbbször nem állnak össze történetekké, hanem intézményi működések, egyéni célok, érdekek, értelmezések mozaikszerű lenyomataiként jelennek meg.

Az elemzés kezdőpontját természetszerűleg a politikai-ideológiai és társadalmi szempontból is markáns fordulópontot jelentő 1956-os forradalom jelöli ki,[3] egyértelmű végpontot azonban szándékosan nem határoztam meg. Az 1963-as év ugyan kínálkozik erre a szerepre, politikatörténeti (a kádári konszolidáció kezdete) és filmes intézménytörténeti (a filmgyártás új kereteinek kialakítása) határjellege miatt is, de – nem figyelmen kívül hagyva ezt a logikus határvonalat – az egyes fejezetek időkeretét maguk a vizsgált dokumentumok és jelenségek belső dinamikája jelöli ki, amely sokszor nem éles évszámokhoz kötődik.

Az 1956-ot közvetlenül követő időszakot a filmtörténetírás alapvetően átmenetként értékeli, amely hidat képez két, stiláris szempontból karakteres éra: a sematikus film (1949–1953) és a hatvanas évek filmjei (1963–1970) között. Ehhez képest jelen kötetben a korai Kádár-korszak önmagában válik fontossá, nem egy szoros dátumokhoz kapcsolható időszakként, hanem egy társadalmi, kulturális és politikai programként, amely a létező szocialista világ újrakeretezésére tesz kísérletet. Ennek kiindulópontja, hogy az addig meglévő szimbólum és önidentifikációs ideológia (marxizmus–leninizmus) a forradalom hatására alapvetően vált bizonytalanná, hatékonysága és legitimitása megkérdőjeleződött, a Kádár-rezsim pedig – Kalmár Melinda kifejezésével élve[4] – interpretációs kényszerbe került. El kellett magyarázni, ezáltal legitimálni az új berendezkedést a különböző, sokszor ellentétes elvárású csoportok felé – mint a magyar társadalom, a dogmatikus pártelit, az állami káderek vagy Moszkva. Ezzel párhuzamosan az egyre tudatosabb alkotói koncepcióval rendelkező filmkészítőknek valamilyen módon meg kellett találniuk az utat, hogy művészeti mondanivalójukat ebben a megváltozott játéktérben meg tudják valósítani.

A történész bármennyire igyekszik eltávolítani magát a jelentől, mégis nehéz elvonatkoztatni az „utólagos előrelátás" ítéletétől, amely szerint a létező szocializmus valósága sosem találkozott az elvi-ideológiai ideálképekkel. Ebből a nézőpontból úgy

3 A filmesztétikai megközelítés inkább az 1954-es évet tekinti az átmeneti korszak kezdetének. Bármennyire törést is jelent a forradalom, a stiláris, filmnyelvi és társadalomábrázolási formák átalakulása már a Sztálin halála után bekövetkező változások mentén jelentkezett, és részben 1957-től is ezek folytatódtak, majd vezettek el a „hatvanas évek" filmjeihez.

4 Kalmár 1998: 13.

tűnhet, hogy az ideológia szerepe sem több, mint az elnyomás legitimálására szolgáló sablon, amiben valójában maguk a vezetők sem hittek. Ez a perspektíva ugyanakkor rendkívül leszűkíti az ideológia társadalomtörténeti értelmezését, nem számol a dogmatizmussal, valamint nem veszi figyelembe, hogy a társadalmi alkalmazkodás valós hit alapja is lehetett, akár a túlélés zálogát is jelenthette a vélt vagy valós ideológiához való viszonyulás, ami ajtókat nyitott meg, karriereket indított el, vagy ellenségek eltávolítását tette lehetővé. Választásom részben azért esett a korai Kádár-korszakra, mert egy olyan bizonytalan határvonalakkal bíró állapotot láttam benne, amikor az ideológia szerepe és az ahhoz való társadalmi, művészeti viszonyulás is képlékeny. Méray Tibor szavaival, bármennyire is „születési hibával" indult a Kádár-rezsim,[5] egy olyan kezdeti pillanatot jelent, amikor a „hát akkor itt fogunk élni" eldöntött tehertétele mellett is még sok minden elképzelhetőnek tűnhetett. Még csak formálódóban volt az a kádári paktum, amely a szocializmus mágikus-forradalmi jövőképe helyett a mindennapok fogyasztójának kisvilágával építette újra az egykor utópikus eszményképet. Másrészt pedig ez az időszak a hatalmi technikák és az ágensek egymáshoz való viszonya szempontjából is fontos változásokat eredményezett. A kádári paktum által megteremtett kultúrában az ideológia és a valóság közötti viszony egyszerre vált áttételesebbé és rugalmasabbá, amely változás valamiképpen máig meghatározza a magyar társadalom önmagáról és politikai hatalomról alkotott képzeteit.[6]

A mikrotörténelem szellemiségét követve,[7] a fejezetek ezeket az áttételesebb és összetettebb kultúraformálási folyamatokat a filmes területek legkülönbözőbb ágainak tanulmányozásával, alulnézeti, eseti feltárásokkal igyekeznek egy tágabb tudományos probléma, a történetmesélés és az ideológia korabeli összefüggésein és ezek viszonyának megváltozásán keresztül megragadni. A mikrotörténeti inspiráción túl a monográfia interdiszciplináris megközelítése két meghatározó, a hetvenes–nyolcvanas években induló és bizonyos értelemben egymás tükörképének tekinthető történetírói iskola célkitűzéseit igyekszik ötvözni. Egyik oldalról osztja a revizionista filmtörténet céljait, amely hangsúlyosabban emelte be a filmek társadalmi, politikai, gazdasági és intézményi összefüggéseinek vizsgálatát a hagyományos – alkotói életművek, műfajok, iskolák és ábrázolásformák bűvöletében mozgó – filmtörténeti diskurzusba.[8] Másrészt az új kultúrtörténet nyomán újragondolt társadalomtörténet elgondolásait is képviseli, amely

5 Méray 1961.

6 Nem állítom azt, hogy a korszak alkotóit, értelmiségijeit (pl. filmrendezők vagy forgatókönyvírók) kivétel nélkül az a kimondott cél vezette, hogy a korai Kádár-korszak önképét, reprezentációját kívánták volna megteremteni. Ez nyilván anakronizmus lenne, hiszen a legtöbb ember nem így tekint arra a korszakra, amiben benne él. De az a cél mindenképpen vezeti – függetlenül attól, hogy hogyan viszonyul az ideológiai elvárásokhoz, hogyan értelmezi, olvassa azokat, milyen egyéni motiváció vezérli –, hogy valamilyen módon hozzá szeretne szólni ahhoz a társadalmi-politikai valósághoz, amiben jelen van.

7 Lásd a módszerről: Levi 2000.

8 Lásd erről Casetti 1998: 265–266.

az előzőnek inverz műveleteként, a kemény gazdasági-társadalmi tényekhez képest immáron a kultúrát is valóságos, valóságteremtő entitásként vizsgálja, de a kultúra elvont szintjét konkrét társadalmi gyakorlatokon keresztül igyekszik tetten érni.[9]

A rövidre szabott időkeret és a mikroszkopikus vizsgálati lépték lehetővé teszi a korszakban születő filmek mélyelemzését, lényegében a filmek teljes útjának megvilágítását az ötlet megszületésétől, annak formálásától, az alkotás folyamatát övező vitáktól a bemutatott filmek tartalmán, kritikai fogadtatásán keresztül egészen azok bemutatásáig és terjesztéséig. Ez a módszer nemcsak egy keresztmetszeti pillanatképet nyújt egy adott időszak filmkultúrájának teljes palettájáról (gyártás, forgalmazás, moziüzemeltetés), de a változást egy olyan komplex társadalmi-kulturális-gazdasági-ideológiai szisztéma nézőpontjából láttatja, ami hozzájárulhat a korai kádárizmus történetének tudományos feldolgozásához. A kötet nem titkolt célja, hogy az általánosabb történeti összefüggések kibontásán túl maguk az egyes fejezetek is olyan társadalom- és intézménytörténeti elemzést, egyben tematikus és módszertani keretet kínáljanak, amely a magyar filmtörténeti kutatásokban – ideértve a revizionista filmtörténeti diskurzust is – eddig viszonylag ismeretlen maradt (pl. gyártástörténeti gyakorlatok társadalomtörténeti értékelése, filmkritikai diskurzus analízise, a *screenwriting studies* vagy a mozik világának társadalmi mikroelemzése).

Az első átfogóbb rész (I–II. fejezet) a probléma elméleti kereteit rajzolja fel, az ideológia narratív és nem narratív természete felől közelít a korai Kádár-korszak ideológiai keretének bemutatása felé. Ezt követi a filmes történetek megalkotásának, gyártásának intézménytörténeti és diszkurzív megközelítése (III–IV. fejezet), a filmkultúra legfontosabb szereplőinek és alkotási gyakorlatainak ismertetésével, valamint a filmek szerzője körüli ideológiai-politikai és művészeti természetű viták körbejárásával. Ezután három olyan filmelemző esettanulmány következik, amelyek a vásznon megelevenedő alkotások (és gyártástörténeti hátterük) ideológiával kapcsolatos összefüggéseit tárgyalja (V–VII. fejezet). Az első azokat a filmes ábrázolásokat elemzi, amelyek a korszak döntő fontosságú társadalmi eseményét (a téeszesítést) beszélik el. A második a korszak egyik legmarkánsabb filmes műfaja, a vígjáték társadalmi-ideológiai mintázatait tárgyalja. A jelen világát berendező alkotások mellett a harmadik filmelemző fejezet a szocialista múlthoz való kapcsolódásokat mutatja be a munkásmozgalmi tematika értelmezésén keresztül. A vizuális cselekményalkotás elemzését a filmek fogadtatásának, értékelésének szintje követi (VIII. és IX. fejezet). Elsőként a filmkritika vizsgálata, a korábban tárgyalt egyes filmek esetein keresztül, majd végül az alulnézetből, a társadalmi szint felől, a mozik, moziüzemek világa jelenik meg, a filmek és a nézők közvetlen kapcsolata, a történetek tálalása és a néző ideológiai orientálása magukban a filmszínházakban. Az egyes fejezetek – annak érdekében, hogy képesek legyenek a változás

9 Lásd erről Biernacki 2009: 77–106.

dinamikáját megragadni – összehasonlító módszerrel íródtak, a korai Kádár-korszak jelenségeit rendre az ötvenes évek elejének hasonló tendenciáival vetik össze.[10]

A filmeket tehát történeti forrásnak tartom, de nem leleplezni szeretném esetleges esztétikai hiányosságaikat – ezt már egyébként is sokan, nálam jóval hozzáértőbb kutatók megtették –, hanem azt a társadalmat szeretném megérteni, amelyik megalkotta és fogyasztotta ezeket a kulturális termékeket. Ennek érdekében a konkrét filmek elemzése mellett a folyamatok társadalom- és politikatörténeti összefüggéseit, a korai Kádár-korszak bővülő nyilvánosságában és a színfalai mögött zajló vitáit is vizsgálni fogom. A forrásbázis fundamentuma természetesen a játékfilmes korpusz, de azon túl is három különböző szintet kell elkülöníteni a források között: 1. a diktatúra legmagasabb hatalmi fórumainak történeti forrásait, mint a Magyar Szocialista Munkáspárt Politikai Bizottságának és Központi Bizottságának jelentései és határozatai, valamint a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatóságának anyagai; 2. a középszintet, mint a filmgyárak dramaturgiai vitáinak dokumentumai, a korabeli sajtó cikkei és a filmesekkel készült interjúk, visszaemlékezések, végül pedig 3. az alulnézeti szintet, a mozik és nézőik szintjét, amelyet a nézettségi adatokon túl a mozikat üzemeltető figurák szubjektív jellegű dokumentumai jeleníthetnek meg.

Végül, de nem utolsósorban, a hosszúra nyúló bevezető sokadik vállalásaként, a szöveg célja, hogy az olvasót se idegenítse el az elemzés tárgyától, ne veszítse szem elől, hogy az a kacifántos mondatok, szikár gondolatmenetek ellenére még mindig sokunk kedvenc időtöltéséről, a filmekről szól.

Azért, hogy e kötet elkészülhetett, sokaknak tartozom köszönettel. A kézirat megszületésében elévülhetetlen érdemei vannak doktori mentoraimnak: Klement Juditnak, aki támogatta a tudományterületek közötti kalandozásaimat és Varga Balázsnak, aki teljes bizalommal fordult egy ismeretlen hallgatóhoz, aki először egy tanulmány megírásában, majd egy teljes doktori témavezetésben kérte a segítségét. Szeretnék köszönetet mondani az Atelier Tanszék tagjainak, barátaimnak, akikkel inspiráló egy műhelybe tartozni és akik nélkül ez az útkeresés sem lett volna ennyire izgalmas. Külön köszönöm azoknak, akik elolvasták és értékes javaslatokkal látták el a kéziratot: Apor Péternek, Erdősi Péternek, Gelencsér Gábornak, György Péternek, Győri Zsoltnak, Horváth Sándornak, Lászlófi Violának, Sidó Annának és Takács Ádámnak. Hálával tartozom Ring Orsolyának az alapos szerkesztési munkájáért, a kötet megjelenésében Czoch Gábornak, valamint a Korall Monográfiák Sorozat és a HUN-REN BTK Történettudományi Intézetének együttműködéséért. A kézirat átalakításában hathatós segítséget jelentett a Nemzeti Kulturális Alap alkotói támogatása. Végül nagy köszönet illeti a családomat, akik végig támogattak ezen a sok bizonytalanságot rejtő úton. Bízom benne, hogy az így előálló szövegben az olvasó is örömét leli.

10 A kötet fejezetei közül a filmgyártásra (Mravik 2016), a forgatókönyvekre (Mravik 2021), a szövetkezeti mozgalom filmes elbeszélésére (Mravik 2019) és a moziüzemekre (Mravik 2020) vonatkozó szövegek korábban megjelent tanulmányok újragondolt és jelentősen átdolgozott változatai.

I.
MEGKÖZELÍTÉSEK A FILMKULTÚRA TÁRSADALOMTÖRTÉNETÉHEZ

SOMOGYI KÖNYVTÁR
1007922
1881
SZEGED

„Az idő oly mértékben lesz emberi idővé, amely mértékben elbeszélő módon artikulált,
és [...] az elbeszélés akkor nyeri el teljes jelentését, amikor az időbeli létezés feltételévé válik."
(*Paul Ricoeur*)

Ha a filmkultúrára a maga totalitásában tekintünk, akkor annak társadalomtörténete helyett alighanem inkább társadalomtörténeteiről kellene beszélni. Legalább három meghatározó réteget érdemes itt megkülönböztetni: 1. azt a közeget, amely előállította a filmeket, 2. azt a társadalmi valóságot, amelyet maguk a filmek építenek fel, és 3. azt, amelyik a filmeket fogyasztotta, értékelte. Ezeknek a szereplőcsoportoknak a jelenléte mikroszinten különböző – szakmai, esztétikai, ideológiai, kultúrpolitikai, egyéni érdekbeli és kultúrához való hozzáférési – szempontok szerint árnyalható, ugyanakkor az ideológia, bár különböző módon, mégis minden elemzett szinten jelen van. Annak természetrajzát éppen ezeknek a szinteknek az egymásra vetítése világíthatja meg, amely révén megmutatkozhatnak a korai kádárizmus társadalmának elbeszélési, önreprezentációs és értékmintázatai.

Jelen fejezetben az akkurátus szakirodalmi áttekintés helyett azt a gondolatmenetet szeretném bemutatni, amely a filmművészet és az ideológia viszonyának társadalomtörténeti értelmezését tekintve jelent egy általános keretet az egyes elemzésekhez, egyúttal az olvasó számára is útravalóul szolgálhat. Ennek során a filmek társadalomtörténeti értelmezésének három gondolati szintjét különböztetem meg. Egyrészt, hogy a filmek narratív felépítésében milyen módon van jelen az ideológia, a filmekben megjelenő történetek és vizuális valóság milyen módon veszi fel részben a társadalmi percepciók, akár a társadalmi valóság vagy a propaganda formáit. Ezzel párhuzamosan mit mutat meg a filmek és a társadalom viszonyáról, ha az ideológiát mint társadalmi-kulturális reprezentáció- és szimbólumrendszert tekintjük? Végül pedig miért fontos a narratív mintázatok felépítése és használatával kapcsolatos társadalmi gyakorlatok felől értelmezni a filmeket, ahol az ideológia minden esetben egy konkrét intézményi, személyi viszonyrendszerben és adott diskurzus során jön létre.[1]

1. Elbeszélés és ideológia

A film társadalomtörténetének első lépcsőfokaként érdemes maguktól a filmektől – mint vizuális-elbeszélő formáktól – elindulni. A társadalmi valóság, az arról és annak

1 Egy ilyen vállalkozás több szempontból is illuzórikusnak, akár naivnak is tűnhet. Olyan fogalmak mint az ideológia, narrativitás, propaganda vagy cenzúra önmagukban is rendkívül szerteágazó, sok esetben zavaros jelentésmezőben mozognak. Azzal a kihívással állunk szemben, amire többek között Rogers Brubaker és Frederick Cooper az identitás fogalma kapcsán reflektált, amely fogalom a rárakódott jelentésrétegek által részben elvesztette tudományos használhatóságát, egyszerre túl sokat, egyszerre túl keveset kezdett jelenteni. Brubaker–Cooper 2000. Ebben a fejezetben mégis fontosnak tartom, hogy megpróbáljam tisztázni a dolgozat viszonyulását ezekhez a fogalmakhoz, és azoknak az összefüggéseknek a felvázolását, amelyek a kutatói érdeklődésemet formálták.

ábrázolhatóságáról alkotott elképzelések rétegei mellett az ezeket alakító ideológia is jelen van a filmek által megformált elbeszélésekben.

A történetek társadalmi jelentőségét nehéz lenne túlbecsülni. A társadalomtudományok képviselői számos alkalommal mutattak rá, hogy a különböző csoportok évszázadok óta történeteken keresztül konstruálják meg és értelmezik a világot, artikulálják önmagukat.[2] Bár megfoghatatlanok, mégis valóságteremtő erővel bírnak, a világ beláthatatlan összetettségét képesek leegyszerűsített formában felfoghatóvá tenni az egyén számára. A történetek egyrészről megalkotják és strukturálják az időt, meghatározzák, hogy az adott időben milyen események bírnak jelentőséggel, és melyek nem.[3] Másrészről ehhez az időhöz belső – kronológiai[4] és ok-okozati – struktúrát kapcsolnak, ezáltal logikai rendszerbe szerkesztik az időben megjelenő eseményeket.[5]

A történetek emberi kultúrában betöltött univerzális jelenlétének – akár a nyelvi struktúrát, akár az antropológiai funkciót érintő – kutatása a századelő etnográfiájától a folkloristákon és strukturális antropológusokon át a fordulatok utáni történetírókig és filozófusokig előkelő helyet foglal el a humán és társadalomtudományok horizontján. A sokszínűség detektálása mellett ezeknek a vizsgálatoknak az egyik közös pontja abban a felismerésben ragadható meg, hogy a történetek rendre különböző értékeket, normákat jelölnek ki az adott közösség vagy egyén számára, továbbá képesek valamilyen

2 Így fogalmazta meg mindezt Roland Barthes strukturalista narratívaelemzésében: „a világ történetei számtalanok. [...] A narratíva jelen van a mítoszokban, a legendákban, a mesékben, a novellában, az eposzban, a történelemben, a tragédiában, a drámában, a komédiában, pantomimban, festményeken [...], az ólomüveg ablakokon, a filmben, a képregényben, az újsághírekben, a beszélgetésekben. Sőt, ebben a szinte végtelen sokféleségben, a narratíva jelen van minden korszakban, mindenhol, minden társadalomban; az emberiség históriájával kezdődik, és soha senki, sehol nem létezett nélküle. [...] A narratíva internacionális, transzhistorikus, transzkulturális: egyszerűen olyan, mint maga az élet." Barthes 1977: 79.

3 A történetmondás ilyen módon maga a teremtés. Ahogy Szent Ágoston *Vallomás*aiban fogalmaz: „A teremtett idő előtt nem létezett idő" – az mint isteni teremtés áll elő: „Te minden korszak Szerzője és Alapítója vagy. [...] Te alkottad magát az időt, így nem iramodhattak tehát korszakok tova, amíg az időt Te meg nem teremtetted." Augustinus 1987: 357.

4 A legegyszerűbb, ugyanakkor máig legtalálóbb arisztotelészi definíció szerint a történetnek van eleje, közepe és vége: „Teljes az, aminek van kezdete, közepe és vége. Kezdet az, ami nem következik szükségképpen valami más után, utána viszont valami más van vagy történik. A vég – ellenkezőleg – az, ami más után van vagy előtt történik [...], utána viszont nincs semmi más. A közép az, ami más után következik, s ami után is van valami más. A jól összeállított történeteknek tehát nem lehet csak úgy akárhonnan kezdődniük, sem találomra bevégződniük..." Arisztotelész 1994: 16.

5 Az adott időben lezajló eseményeknek tehát van kronológiája, a megjelenő eseményeket egységes történetként érzékeljük, ha azokat egy belső logikai, ok-okozati viszony kapcsolja össze, tehát minden elemnek, ami része az elbeszélésnek, jelentőséggel kell bírnia a történet kibontakozásában vagy éppen a mondanivaló tisztázásában. „A cselekmény részeinek pedig úgy kell összekapcsolódniuk, hogy egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán szétessék és összekavarodjék az egész – hiszen ami meglétével vagy hiányával nem befolyásolja a mű értelmét, az tulajdonképpen nem is része az egésznek." Arisztotelész 1994: 18.

társadalmi állapotot – így akár bizonyos politikai-ideológiai normákat is – rögzíteni és legitimálni. Mindezt pedig a formai-műfaji sokszínűség mellett mégis visszatérő szerkezeti hasonlóságok és mintázatok által érik el.

A korai etnográfia és a strukturális antropológia elsősorban a mítoszokban és a mesékben fedezte fel az emberi kultúra legfontosabb történetmesélő vonásait. A mítoszok szimbolikus jelentésének értelmezésén túl rámutattak azok valóságteremtő erejére, arra a folyamatra, amelynek során a mitologikus szövegek megteremtik a közösség vallásos gyakorlatainak, világi hierarchiájának érték- és szabályrendszerét.[6] A társadalmi funkciók értelmezése mellett a mesék tartalmi felépítését vizsgáló kutatók olyan visszatérő formai-szerkezeti mintázatokat fedeztek fel, amelyek összekötik az egymástól térben és időben is távol keletkező szövegeket. A különböző szövegek struktúrájában ilyen módon láthatóvá váltak egyrészt az alaki – Vlagyimir Propp kifejezésével – morfológiai alapelemek,[7] másrészt az elbeszélések felépítésében, logikájában megmutatkozó mintázatok.[8]

6 A 20. századi etnográfia jeles alakja, a lengyel antropológus, Bronislaw Malinowski a melanéziai törzseket vizsgáló 1916-ban megjelent könyvében kritikusan szemlélte azokat a korabeli mítosz-elméleteket, amelyek a mítoszt vagy csupán a „primitív" ember ösztönös természet iránti érdeklődésének manifesztumaként tekintették, vagy azokat, melyek a mítoszokat kizárólag a múlt történéseit rögzítő szövegekként láttatták. „A mítosz – ahogyan a vadak közösségében, tehát élő primitív formában létezik – nemcsak elmondott történet, hanem átélt valóság. Természeténél fogva nem a szépirodalomhoz tartozik, amilyen egy ma elolvasott regény, hanem élő valóság, mely hitük szerint valamikor az ősidőkben megtörtént, s azóta folyamatosan befolyásolja a világot és az emberek sorsát." A mítosz ilyen megvilágításban nemcsak egy elmondott és eljátszott történetet, hanem ténylegesen átélt valóságot, az élő hit világi megnyilvánulását jelentette, ami nemcsak a vallásos gyakorlatokat, de a közösség hierarchiáját és az egyén viselkedését meghatározó erkölcsi szabályzatot teremtett meg. Malinowski 1972: 378–379.

7 Ilyen állandó elbeszélési mintákat fedezett fel és rendszerezett a varázsmesék szerkezetében Vlagyimir Propp *A mese morfológiája* című 1928-as nagy hatású művében. Propp a varázsmesék formai tulajdonságainak rendszerezése során azzal a kihívással találta szembe magát, hogy a meséknek óriási számú variációja létezik: felcserélődnek a karakterek, a tárgyak, a motívumok, a szüzsé-formák. (Például lehet, hogy ugyanabban a történetben más szereplők jelentek meg [leány/nővér/feleség/anya] vagy más szüzséelem, például feladat vagy kihívás.) Ez rendkívül megnehezítette az egzakt, minden mást kizáró kategóriák felállítását. Propp felfedezése, hogy míg a mesékben megelevenedő szereplők, tárgyak nagyon sokfélék lehetnek, addig az egyes cselekményelemek, vagy más szóval a funkciók állandóak, és jóval kisebb számban variálódnak. A Propp által leírt funkciók által minden vizsgált mese leírható, ezek egymás mellé állításával pedig azok egy összefüggő láncot adnak ki, amiben az egyes elemek nem mondanak ellent egymásnak, ezáltal kirajzolják a (valóságosan nem létező) „teljes történetet", amely a mesék állandó formai struktúráját jelenti. Propp 1975. Propp mellett a mesék kutatásának – egészen más irányból érkező – művelője, Bruno Bettelheim a mesék pszichoterápiás motívumait mutatta ki. Bettelheim éppen a mítoszt és a mesét hasonlította össze, összevetésében a mese hétköznapibb és optimistább a mítoszhoz képest, így az egyén számára átélhetőbb, és főképpen a gyerekkori frusztrációk, traumák feldolgozásában különösen fontos eszközt jelenthet. Bettelheim 1985.

8 A korábban Propp kapcsán érintett strukturalista elemzések talaján született meg maga a narratológia fogalma is, Tzvetan Todorov révén, aki eltávolodva a konkrét irodalmi szövegek kritiká-

A szakrális-társadalmi funkció és a formai-szerkezeti értelmezés irányait a strukturális antropológia kötötte össze. Az irányzat atyja, Claude Lévi-Strauss ismerte fel,[9] hogy a mítoszok szövegi struktúrája olyan bináris ellentétpárok rendszere alapján épül fel, amelyek segítenek eligazodni a világban az egyén számára.[10] Megvilágítják a hierarchikus viszonyokat és értékeket, megmutatják például, mi „jó" és mi „rossz", vagy ki a „mi" és kik az „ők".[11] Emellett felhívta a figyelmet, hogy a textuálisan rögzített mítoszok esszenciája nem az adott szövegben rejlik, hanem az önmagán túlmutató, állandó jelentést közvetítő történetben, a mítosz mondanivalója tehát nem csupán az elmondott múltbeli történet dinamikáját határozza meg, hanem örökkévaló érvényességgel bír.[12]

Részben ezekre a társadalomtudományos eredményekre építettek a fordulatok utáni történeti megközelítések, amelyek a narratívát az individuum valóságértelmezésének kereteként értelmezték, így a nyelvi valóság mögött jelen lévő szubjektum természetére helyezték a hangsúlyt.[13] A Hayden White-féle konstrukcionista érvelés szerint a múltban

jától – az irodalmi közlésmódot jelentő absztrakt fogalmi bázist igyekezett megteremteni, amivel minden egyedi szöveg leírhatóvá válik. Lásd például Maár Judit utószavát itt: Todorov 2002: 157–158. Todorov abból a törvényszerűségből indul ki, hogy a nyelv és az elbeszélés alapstruktúrája megegyezik, ezáltal meghatározhatóvá válik egy általános narratív grammatika mint absztrakt értelmező keret (vö. Orosz 2003: 32). Ezáltal felállítható egy viszonylag egyszerű, öt fázisból álló narratív struktúra: 1. egyensúlyi helyzet a kiindulópontnál 2. az egyensúly felbomlása valamilyen esemény által 3. a felborult egyensúlyi helyzet felismerése 4. kísérlet az egyensúly visszaállítására 5. a kezdeti egyensúly visszaállítása. Lásd Todorov 1971: 39, vö. Kovács 1997: 12.

9 A mítoszok struktúráját Lévi-Strauss egy 1955-ös cikkében vizsgálta: The Structural Study of Myth, in Myth. A Symposium. *Journal of American Folklore* (78), No. 270. 1955. október–december, 428–444. Magyar fordításban: Claude Lévi-Strauss 1971: A mítoszok struktúrája In: Strukturalizmus I. Európa Kiadó, Debrecen; valamint Claude Lévi-Strauss: Strukturális antropológia. I. Osiris Tankönyvek, 2001, 164–184. (Továbbiakban az utóbbira hivatkozom.)

10 Lévi-Strauss ezt a dinamikát a törzsi csoportok és a modern társadalmak gondolkodása közötti folytonosság megvilágításával kapcsolatban vonta le.

11 Ezeket az ellentétpárokat a modern politikai rendszerek is felhasználják, hogy céljaiknak megfelelően meghatározzák az egyén értékrendjének struktúráját. Az értékek és normák lefektetésének visszatérő formája a mi és ők kategóriájának felállítása, a saját értékeket az ellentétes értékek meghatározása is kijelöli. Vö. Koselleck 2003: 241–299.

12 Lévi-Strauss hasonló ellentmondással szembesült, mint az általa nagyon tisztelt orosz folklorista kollégája: vajon hogyan lehetséges, hogy miközben a „mítoszban minden megeshet: úgy tűnik, hogy az események egymásutánja nincs alávetve semmiféle logikai vagy folytonossági szabálynak", mégis „a látszatra önkényes mítoszok ugyanazokkal a jellemzőkkel és gyakran ugyanazokkal a részletekkel bukkannak föl újra meg újra a világ különféle területein. [...] Ha a mítoszok tartalma teljesen esetleges, hogy értsük, hogy a mítoszok a földkerekség távol eső pontjain ennyire hasonlítanak egymásra?" Az ellentmondás feloldásához, vagy legalábbis árnyalásához, az antropológus szerint a mítosz nyelven belüli és egyszerre nyelven túli jellegének megértése segíthet. A mítosz mint nyelv vagy szöveg mindig múltbeli eseményekről számol be, ugyanakkor a mítosz elvont esszenciája nem a nyelvben van, hanem abban a történetben, amit elmond, és amely történet önmagán túlmutató jelentéssel bír: „a mítosznak tulajdonított belső érték [...] abból fakad, hogy az idő egy adott pillanatában végbementnek tekintett események egyszersmind állandó struktúrát alkotnak." Lévi-Strauss 2001: 165–166.

13 Lásd ezekkel kapcsolatban: Gyurgyák–Kisantal 2006: 829–1013.

történt események valójában nem tartalmazzák belső logikai magyarázataikat;[14] a múlt inkább a káosz képét mutatja, a (történeti) elbeszélés pedig ennek a káosznak az egységes rendbe szerkesztését kínálja.[15] Miközben White a múlt káoszát állította szembe az elbeszélés rendjével, a filozófia és az irodalomtudományok felől érkező kritikusai kitágították az elbeszélés individuális jellegének értelmezését, mint olyan keretet, amin keresztül az egyén felfogja, értelmezi és berendezi a világot, valamint definiálja önmagát.[16]

> „[N]arratívumokban álmodunk, narratívumokban emlékezünk, narratív formájúak az előérzeteink, narratívumokban remélünk, esünk kétségbe, hiszünk, kételkedünk, tervezünk, módosítunk, kritizálunk, alkotunk, pletykálunk, tanulunk, gyűlölködünk és szeretünk. Annak érdekében, hogy valóban éljünk, történeteket alkotunk meg önmagunkról és másokról."[17]

A francia filozófus, Paul Ricoeur – részben Szent Ágoston gondolatai nyomán – az időbeliség aspektusából közelített a narrativitás témájához.[18] Értelmezésében az emberi idő (tehát nem az örökkévaló idő) elbeszélő módon artikulált, az egyén a tapasztalásából, környezetének felfogásából az utánzás (mimézis) révén teremt meg egy cselekményt, és fordítva, a megtapasztalt cselekvést már egy meglévő (narratív) struktúra szerint értelmezi. Cselekményként, narratívaként áll össze az egyénben a tapasztalati horizontja, az emlékei vagy éppen a mások által elmondott emlékek, de történetként gondol a saját és mások életére is. A narrativitás koncepciójára épülő identitás tehát azokat a történeteket jelenti, amelyekkel az egyén azonosul, és amelyeket az adott pillanatban elbeszél.[19]

14 A nyelvi fordulat főművének tekintett *Metahistory*ban White arra mutatott rá, hogy a 19. századi történészek műveikben az objektív valóság megteremtésének pozitivista jellegű célkitűzésével szemben valójában a saját érvelési formáik és ideológiai képzeteik múltra vetítésével csupán konstruálnak egy történetet a múltról. Teszik mindezt úgy, hogy a múlt eseményeire egy dramaturgiai szempontból megfelelőnek tűnő – az események zavarosságát saját ideológiai percepciója alapján rendszerező – cselekménystruktúrát helyeznek rá. Ezek a nagyobb cselekménystruktúrák Hayden White szerint irodalomtörténeti műfajfogalmakkal írhatók le, mint a komédia, románc, tragédia és szatíra. White 1973.

15 White és Louise O. Mink itt elemzett érveiről és azok kritikájáról lásd: Kisantal–Szeberényi 2006: 430–432.

16 Így érvel a skót filozófus, Alasdair MacIntyre, aki *Az erény nyomában* című művében fejti ki, hogy a történetek nem csupán konstrukciók, azok valójában az emberi cselekvések és történések felfogásának állandó keretei, úgy nyerik el értelmüket, ha elbeszélésbe helyezzük el őket. Kisantal–Szeberényi 2006: 430.

17 Az idézet Barbara Hardy angol irodalomtudós 1968-as cikkéből származik. Jelen sorok is rámutatnak, hogy ez a posztmodern irányzat is hangsúlyosan merít a pszichoanalízis gondolatköréből, kiemelve, hogy valóságérzékelésünk mindig narratív kategóriákra épül. Hardy 1968: 5.

18 Ricouer a fent említett MacIntyre-rel nagyjából egy időben, de tőle függetlenül dolgozta ki elméletét.

19 Ezek az identitást konstituáló történetek időben változhatnak, ugyanakkor vannak bizonyos állandó határozók, amelyeknek meg kell felelniük. A cselekmény alkotóelemeit jelentő cselekvéseket nemcsak sorrendbe kell összerendezni, de azokat olyan „érthető totalitásként" kell megszerkeszteni, ami alapján érthetővé válik a történet „témája". A történet egyes attribútumai

Az antropológia és az irodalomtörténet eddig vázolt eredményei is rámutatnak a történetek univerzális, valóságalkotó, orientáló szerepére. Ezt a hatalmas potenciált ismerték fel a 20. századi politikai rendszerek is, nem véletlen, hogy mindössze tíz évvel a fasizmus és a nemzetiszocializmus bukása, valamint két évvel Sztálin halála után Lévi-Strauss úgy vélekedhetett, hogy „semmi sem hasonlít annyira a mitikus gondolkodáshoz, mint a politikai ideológia. Mai társadalmainkban emez talán csupán annak helyébe lépett."[20] Ugyanis maguk az ideológiák is sok esetben rendelkeznek belső logikai felépítéssel, időbeliséggel – megkísérlik elbeszélni a múlt és a jelen eseményeit, felállítani az azokhoz kapcsolódó sajátos norma- és értékrendszert, végül pedig ezt átfogó magyarázatként felkínálni a benne élő embereknek.

Ez a narratív aspektus a politikai rendszerek és politikai ideológiák 1945 utáni értelmezéseiben meg is jelent. A politikai ideológiák és a mítoszok hasonlatossága Ernst Cassirer révén már közvetlenül a világégés után, 1946-ban megfogalmazódott.[21] A német filozófus a modern politikai mítoszok vizsgálatánál azt a folyamatot mutatta be, hogy egy válság esetén a modern, „civilizált" közösség miképpen használja az ideológiát mint racionálisnak beállított magyarázatot a primitív és irracionális viselkedésre.[22] „[T]alálnia kell valamilyen »indokot«, hogy higgyen; ki kell alakítani egy »elméletet«, hogy igazolja meggyőződéseit. És ez az elmélet nem primitív; épp ellenkezőleg, rendkívül kifinomult."[23] Az ideológia ilyen értelmezése – mint a valóságot elfedő, egyént orientáló zárt

is állandóak, mint a cselekvő alanyok, célok, eszközök, interakciók, azonban az egyes cselekvések megítélését, az azokhoz kapcsolt normákat és értékeket mindig az adott (változó) kulturális kontextus jelöli ki. Vö. Ricoeur 1999: 255–310 és Ricoeur 2001: 15–25.

20 Lévi-Strauss 2001: 166–167.

21 Erre a folyamatra természetesen jelentős hatással bírt a második világháborús pusztítás, a Harmadik Birodalom és a holokauszt sokkoló történelmi tapasztalata. Többek között az a kultúrakoncepció is megkérdőjeleződött, ami a mitologikusan vallásos „primitív" társadalmak és a racionális szellemű „civilizált" társadalmak szembeállításán alapult. Először mutatkozott meg ennyire tisztán a mitologikus gondolkodás jelenléte a modern Nyugat világában.

22 Cassirer úgy érvelt, hogy a „civilizált" modern társadalom racionalizmusa csupán addig tart, míg az élet hétköznapi, normális mederben folyik. Ha valamilyen megoldhatatlannak tűnő válságba kerül, a „civilizált" társadalomban is fellobban a mitológiák, a mágia és a természetfeletti beavatkozás iránti vágy. Ilyenkor a „civilizált" ember is „primitív" módon képes viselkedni, viszont az ilyenkor megidézett mítoszait immáron nem a természetfelettibe vetett hit tudattalan ereje táplálja, hanem egy irracionalitásban született új racionalitás. Cassirer a mítoszokba vetett hit természete mellett, azok megszületésében is döntő különbséget érzékelt; míg a törzsi társadalmak mítoszai szabadon, természetesen jönnek létre, addig a modern politikai mítoszok „mesterséges dolgok, melyeket rendkívül ügyes és ravasz mesteremberek fabrikálnak" annak érdében, hogy irányítsák a hinni akaró tömegeket. A diktátorokat azokhoz a természetfeletti hatalommal rendelkező autoritásokhoz, sámánokhoz hasonlította, akihez a nép vallásos áhítattal képes fordulni, hogy isteni közbenjárással oldja meg a megoldhatatlannak tűnő helyzetet. Ernst Cassirer *The Myth of the State* című műve eredetileg 1946-ban jelent meg, a továbbiakban idézett részek forrása: Cassirer 1997.

23 Cassirer 1997: 40. Cassirerhez hasonlóan a civilizált racionalitás szellemében elkövetett embertelenségek és elnyomás gondolata foglalkoztatta ekkoriban két emigráns honfitársát, Theodor

rendszer – az ötvenes évek totalitarizmuselméleteinek is termékeny talajt jelentett. Hannah Arendt, az irányzat klasszikus szerzője a totalitárius ideológiák jellemző attribútumaként utal az elbeszélés két alapkritériumára, a belső logika és az időbeliség megteremtésére.[24] Az ideológiát egy adott eszme belső logikájaként értelmezi, amely minden időben zajló eseményt megmagyaráz: „azt állították magukról, hogy – eszméik belső logikája miatt – ismerik a teljes történelmi folyamat misztériumát".[25] Az egyén idejének és valóságának rögzítésén túl a totális ideológia tehát „a múlt teljes magyarázatát, a jelen teljes ismeretét és a jövő megbízható előrejelzését"[26] ígérte, amely elvben kizárja a tapasztalatok szintjét az egyéni gondolkodásból, „megszabadul attól a valóságtól, amelyet öt érzékünkkel észlelünk, és az érzékelhető dolgok mögött rejlő »igazabb« valósághoz ragaszkodik, amely rejtekhelyéről uralkodik e dolgok felett".[27]

A kötet egyes fejezetei szempontjából éppen az ötvenes évek változó időszaka a kulcsfontosságú, amikor a Sztálin 1953-ban bekövetkezett halálát követő időszak értékelésére a totalitarizmuselméletek már kevésbé tűntek alkalmasnak. A desztalinizációs folyamat és az 1956-os forradalom hatására számos kutató fogalmazott meg kritikát a totalitarizmuselméletekkel szemben, miszerint azok túlságosan merevek, nem számolnak a diktatórikus rendszerek belső változásának lehetőségével, valamint az uralmi rendszerrel kölcsönhatásba lépő társadalmi reakciók aspektusával. Így az ideológiák totalitárius jellege, azok állandóságával, zártságával kapcsolatos tézis is megkérdőjeleződött. A totalitarizmuselmélet kritikusai igyekeztek változásában megragadni az 1953 utáni államszocialista rendszereket, olyan fogalmakon keresztül, mint a korlátozott pluralizmus, neofeudalizmus, intézményes pluralizmus, kudarcos totalitarizmus,

Adornót és Max Horkheimert is, mikor 1944-ben megjelentették klasszikus művüket, *A felvilágosodás dialektikáját*. Érvelésükben a felvilágosodás a természet objektivitásának zászlaja alatt felszámolta a mítoszokat, ami ugyanakkor nem egy igazságosabb állapothoz vezetett, mert végső soron olyan elnyomó rendszereknek jelentett elvi alapot, amelyek egyetlen objektívnak elfogadott ráció totalitására építik természetfelettinek érzett hatalmukat. „A brutális tényekre hivatkozva ma éppoly bizonyosan fogják megváltoztathatatlanként szentesíteni a társadalmi jogtalanságot, amelyből pedig brutális tények származnak, ahogy isteni védelmében a sámán is szent és sérthetetlen volt." Adorno–Horkeimer 2020: 46.

24 A totalitarizmus egy másik klasszikus műve Carl Joachim Friedrich és Zbigniew K. Brzezinski nevéhez fűződik, akik a totalitárius ideológia természetének leírásában a mítosz és a szimbólumok szerepét hangsúlyozzák. A mesék és mítoszok szerepét ők is alapvetően fontosnak tartották a totalitárius diktatúrák legitimációja és a hatalom megragadása szempontjából. Az ideológia mitologikus jellegét a megvalósulás előtti utópikus ígéretként értelmezik, amellyel aztán a gyakorlati megvalósítás rendre erős ellentmondásba kerül. Friedrich–Brzezinski 1965: 90–92.

25 Arendt 1992: 588.

26 Arendt 1992: 590.

27 Arendt 1992: 590. Arendt sem téveszti szem elől, hogy az ideológia mint belső időteremtő logika által gyártott történet egy konstrukció, a diktátorok (Hitler és Sztálin), bármennyire is hittek az eszméik logikájában, azt is tudták, hogy a hatalomgyakorlás eszközeként fegyvert kovácsolhatnak belőlük.

jóléti-állami autoriter rendszer.[28] Richard Löwenthal megközelítésében a társadalom szerkezetének világméretű átalakításának utópikus célját megfogalmazó ideológiák ellentmondásba kerültek a gazdaságilag kevésbé fejlett szocialista országok modernizációs céljaival. A kényszerű versengésből a (hatalmi legitimációra könnyebben lefordítható) modernizáció került ki győztesen, az utópia így fokozatosan halványult – ezt nevezi Löwenthal poszttotalitárius állapotnak.[29] Az átmeneti állapot tehát az ideológia totális és zárt jellegének felbomlásaként értelmezhető, ahol a totális történet egyfajta, teljességében sosem létező ideáltípusként marad fenn,[30] amely rugalmasan alakítható, szelektálható, egyes részeinek kiemelésével, elhagyásával vagy átfazonírozásával a jelen kívánalmaihoz hajlítható a poszttotalitárius kultúrában.

Az ilyen módon egy adott társadalomról megszülető elbeszélések ugyanakkor egyáltalán nem biztos, hogy tisztán az uralmon lévő politikai ideológia narratív formába való átültetését jelentik. Azok nagyon sok esetben a valóságot vagy akár az ideológia alapvető elvárásait torzítva, elfedve teremtenek meg valamilyen manipulált képet. Ezek bármennyire sokszor a társadalmi valóság szövetéből, sokszor az idealisztikus elvek számonkéréséből is építkeznek, mégis propagandaként működnek. A propaganda – Walter Lippmann értelmezésében – a modern kormányzatok meggyőzési eszközeként alkalmas a világ felfoghatatlan összetettségének helyére egy manipulált, leegyszerűsített, sztereotípiákkal teli képet állítani, amely képes közvéleményt, konszenzust kreálni.[31] Az egyetértést – ahogy a fogalmat Herman és Chomsky továbbgondolja – egy felülről induló orientáció által próbálják a hatalmon lévők megteremteni, egy olyan általános keretrendszert újratermelve, amely meghatározza, mely információk fontosak, melyek nem, és ezekhez az információkhoz milyen értékeket kell kapcsolni. Az ilyen elvekre épülő média tartalmi struktúrája pedig elválaszthatatlan azoktól a gazdasági, politikai érdekektől, amelyek meghatározzák azokat az intézményeket, ahol keletkeznek.[32]

Ideológia, fikció és narratív film

Az ideológia értelmezésének narratív dimenziójánál maradva érdemes megfordítani az eddig tárgyalt problémát, és röviden kitérni arra, hogy magukban a filmcselekményekben milyen módon lehet megragadni az ideológia jelenlétét.[33] Az elbeszélés

28 E fogalmak és a totalitarizmuselméleteket kritizáló áramlatok rövid áttekintésére lásd Rainer 2011b.

29 Rainer 2011b: 13–14.

30 Vö. Fukuyama 1993: 10–18.

31 Lippmann 1998: 43–46, 248.

32 Herman–Chomsky 1995.

33 Bármennyire banális, mégsem elhanyagolható körülmény ugyanis, hogy a játékfilm maga is narratív műfaj. A cselekmény jelenléte általános érvényű a filmművészetben, annak jelentősége, súlya és funkciója természetesen irányzatonként és szerzői életművenként rendkívül változatos,

általános alapfeltételei – az időbeli, kronológiai és logikai felépítés – mellett a filmeknek a maguk vizuális, térbeli és időbeli egységét is meg kell teremteniük, amiben a néző felfogja a cselekményt.[34] A filmes elbeszélés egységességének fenntartása érdekében ugyancsak egy belső logika szerint épül fel, akkor érzékelünk egy cselekményvilágot hitelesnek, ha a film következetesen működteti azt, legyen az akár egy valós tapasztalattól távol álló, fantasztikus mű. Elsősorban tehát – az ideológiák által teremtett valósághoz hasonlatosan – nem a külső valósághoz képest, hanem önmagához kell következetesnek lennie.[35]

Az elbeszélések formalista-strukturalista értelmezéseihez képest a kurrens filmtörténeti megközelítések a társadalmi interakciót is a cselekmény alapvető részeként képzelik el. David Bordwell nagy hatású teóriájában a néző immáron nem passzív, a cselekményt csupán rekonstruáló szereplő, hanem maga is aktívan – különféle kognitív műveletek elvégzése által[36] – építi fel a saját percepcióját róla.[37] A kötet egyes fejezetei szempontjából különösen fontos ez a szemléletváltás, amely a filmek történeti vizsgálata során a műveket összeköti a társadalmi gyakorlatokkal. Ahogy az ideológia szimbólum- és jelentésrendszerének narrációs formában történő megalkotása, értékelése és felfogása, úgy a film cselekményének megalkotása, értékelése is társadalmi gyakorlatként, annak egyéni értése pedig ugyancsak aktív befogadói cselekvésként jelenik meg ezáltal.

Ez a szemléletbeli fordulat mutatkozik meg Graeme Turner filmtörténész megközelítésében is, aki a filmeket társadalmi gyakorlatokként értelmezi. Ebben a tekintetben a filmek a társadalomban meglévő kulturális jelekből és jelentésekből építkeznek, és visszahatva maguk a filmek is ilyen jelentéseket, formákat teremtenek meg.[38]

a kísérleti filmek egyes irányzatai például teljesen szakítanak is ezzel a hagyománnyal. A jelen elemzés szempontjából különösen fontos a történetmesélés szerepe a vizsgált korszak filmművészetében. Ahogy látni fogjuk, a történetmesélés súlyának alapvető megváltozása hidat képez a korszak politikai-ideológiai elvárásai és az esztétikai-kreatív elképzelései között.

34 „Legalább egy nagyvonalaiban összefüggő teret és egy legalább nagyvonalaiban meghatározott időintervallumot. [...] Azt a téridőt, amelyben a filmen látható és kikövetkeztethető logika szerint lezajlanak, nevezzük cselekményvilágnak." Kovács 1997: 28

35 A filmtörténet hagyományosan két alapfogalmat különböztet meg a narratológia területén: a fabulát (mese, történet), amely az ok-okozati, kronológiai vázlatot jelenti, a szűk értelemben vett történések sorozatát, amely szövegként összefoglalható, valamint az erre a vázra épülő szüzsét, más szóval cselekményt, amely konkrét szereplőkkel, fordulatokkal, helyszínekkel teremti meg a történet vizuális valóságát – a szüzsé tehát az, amit ténylegesen látunk a filmvásznon. Kovács 1997: 19.

36 A néző befogadását alapvetően három alapelem lehetőségei határozzák meg: egyrészt a perceptuális képességek (állóképek mozgásként való felfogása), másrészt az előzetes tudás és tapasztalat (filmekkel kapcsolatos nézői ismeretanyag, elvárások), harmadrészt a film anyaga és struktúrája (a filmek alkotói is számolnak ezekkel, és reagálnak ezekre az elvárásokra, elképzelésekre).

37 A néző ezeknek a feltételeknek megfelelően próbálja megérteni a cselekményt, összekötni a meglévő információkat, a hiányzó információkat pedig saját hipotézisekkel kiegészíteni. Bordwell 1996.

38 Konvenciókat használnak, azok által próbálnak teremteni valamit, ami egyszerre új, egyszerre ismerős, egyszerre individuális, egyszerre reprezentatív. Turner 1993.

Az ideológia összekötő elem a film (alkotásának politikai-indusztriális-kulturális) kontextusa és textusa között, mint a valóság teóriája, mely strukturálja a kultúrát: láthatatlanul is megmondja, mi a helyes és a helytelen.[39] A film textusában lévő ideológiához ugyanakkor nehéz hozzáférni, mert az elemzés perspektívája is minden esetben ideológiailag konstruált. Nem létezik tehát ideológiától teljesen független nyelv, amivel az ideológia leírható, egyben nem létezik olyan játékfilm, ami valamilyen módon ne viszonyulna a korszak ideológiai eszközkészletéhez, mely viszonyulás bonyolultabb a kiszolgálás kontra ellenállás dichotómiájánál.[40] Az ideológia a filmeket mint társadalmi gyakorlatokat meghatározó szövetként, éppen a filmekkel kapcsolatos interakciók egymásra hatása alapján ragadható meg.[41]

Az ideológia hatása a fikciós elbeszélésekben először az irodalmi művekkel kapcsolatosan vetődött fel tudományos problémaként. Luc Herman és Bart Vervaeck holland irodalom- és kultúrtörténészek nagy vonalakban három alapvető megközelítést detektáltak az elbeszélés szövetében jelen lévő ideológia értékelésére.[42] A marxista kritikai megközelítés szerint mind az elbeszélő társadalmi pozíciója; mind a technikai-indusztriális kontextus, amiben létezik, alapvetően az ideológia által meghatározott.[43] Ez a megkötöttség konstituálja, hogy az elbeszélő milyen pozíciót vesz fel.[44]

Az elbeszélői pozíció ideológiai meghatározottságának problémája a filmművészettel kapcsolatos korai vitákban is jelentős helyet foglalt el.[45] A felszólaló – jellemzően

39 Az adott kor emberének életéből, normáiból, valamint a meglévő kulturális és ideológiai formákból, jelekből felépülő játékfilmeket a politikai rendszerek számára az teszi különösen kívánatossá, hogy az képes összetett jelentéseket, értékeket megformálni, és akár komplex világmagyarázatot is összesűrítve, kódolt formában és szuggesztív módon közvetíteni. Vö. Lénárt 2014.

40 Ez az ellentmondás a lényege a Karl Mannheim által az *Ideológia és utópiá*ban megfogalmazott, később Mannheim-paradoxonként elhíresült dilemmának.

41 Az ideológia egy lehetséges megmutatkozásaként veti fel Turner az ideológia és elbeszélés viszonyában a nem-lineáris, hanem éppen a linearitást megtörő (oda nem illő) cselekményelemek megkeresését, amelyek a cselekmény ideológiailag megszerkesztett voltára utalhatnak. Turner 1993.

42 Herman–Vervaeck 2013.

43 Az alkotás kontextusát meghatározó – intézményi és személyes – tényezőkről a későbbiekben még szó esik jelen fejezetben.

44 Ehhez tartozik továbbá, hogy az elbeszélő társadalmi osztály-hovatartozása formálja a fikciós világképét, amely annak a társadalmi osztálynak jelent explicit valóságot, más osztályok számára csak implicit marad. Más marxista teoretikusok – elsősorban a frankfurti iskolához tartozó filozófusok – nagyobb hangsúlyt helyeztek arra a technikai és indusztriális környezetre, amelyben a mű megszületik, és amely ugyancsak a maga logikája szerint alakítja ki az ideológiai keretet, az elmondható történet tartalmát és annak befogadási módját. Talán nem árt hangsúlyozni, hogy e kritikai diskurzus alapvető felhajtóerejét természetesen a kapitalista rendszer és ideológia kritikája jelentette. Így például a frankfurti iskola-alapító Adorno és Horkheimer sokat idézett „kultúripar" (*culture industry*) fogalmát is, amely egy korai leírása a kapitalizmus által tömeggyártott és fogyasztott kulturális tartalmaknak.

45 A vita először '68 után legendás francia filmes lapokban (*Cinéthique*, a *Cahiers du Cinema* és a *La nouvelle critique*) folyt. A vita történetéről lásd: Casetti 1998: 171–191.

baloldali rendszerkritikus – hangok megkérdőjelezték azt az álláspontot, miszerint a felvevőgép pusztán neutrális, ha tetszik, ártatlan hordozóeszköz lenne, szerintük az mindig egy adott ábrázolási szabálykódex szerint átstrukturált formában ábrázolja a világot. Egy olyan reprezentációs keretet hoz létre, amelyből az oda nem illőnek tartott elemeket kihagyja. Így bármennyire nem a valóságot tükrözi, mégis elhiteti a nézővel, hogy ő azt látja. Az Althusser-féle reprezentációs elméletből kiindulva,[46] a film tehát olyan módon meghatározott az ideológia által, hogy egységes és következetes keretbe (ez esetben a keret szó szerint is értendő) szerkeszti a társadalmi valóság alkotóelemeit. A lencse tehát maga egy ideológiai szűrő, ami szükségszerűen irányítja az alkotó tekintetét.[47] A konkrét filmek e nézőpontból kétféle reprezentációs formát vehetnek fel. Egyrészt valóságként ábrázolhatják az ideológia által keretezett képet (akár tudatosan, akár öntudatlanul), másrészt kiszólhatnak a képből, belső ideológiakritikaként felhívva a figyelmet saját megszerkesztett voltukra.[48]

A tipológia következő eleme az ideológia fikcióra gyakorolt hatása terén a pszichológiai magyarázat,[49] amely szerint az ideológia a fikcióban inkább valamiféle vigaszt, menekülést jelent. A fikciós irodalom az olvasót egy alternatív világba kalauzolja, ahol az ideológiai orientáció célja, hogy segítse az olvasót az elidegenítő és töredezett modern világban való eligazodásban. Az ideológiai hatás a fikcióban tehát abban a védekezési mechanizmusban rejlik, ami lehetővé teszi az olvasó számára, hogy legalább a képzelet szintjén megoldást találjon szociális, politikai és egyéni problémáira.[50]

Ahogy a politika vagy a társadalom szövetében sem könnyű meghatározni az ideológia mibenlétét, úgy nem könnyű dekódolni a filmek szövetében meglévő ideológiai tartalmat sem. A rendszerváltozás utáni magyar filmesztétikai diskurzus létrehozott egy olyan értelmezési keretet, amely – némileg leegyszerűsítve – egy lineáris skálán méri meg a filmek értékét, ahol a legértéktelenebb alkotás az, amelyik a legközelebb van az

46 Louis Althusser megközelítéséről a későbbiekben még több szó esik.

47 Ezt erősíti – szerintük – az a tényező is, hogy minden film egy adott gazdasági-politikai szisztémában jön létre, amely nemcsak a filmek anyagi-technikai lehetőségeit, de az ideológiai üzeneteit is alapvetően határozza meg.

48 E – csak részleteiben megidézett – vita tartalma Francesco Casetti szerint „világos és még sokáig hivatkozási alapként szolgál: ha politikai szinten akarják vizsgálni a filmművészetet, fel kell vetni ideológiai szerepének problémáját; ehhez pedig alapberendezésének működését és azt a reprezentációs módot is meg kell vizsgálni, amire hajlama van. E reprezentációs mód bázisa az »áttetsző« kép (a valóság maga látszik a vásznon), a tökéletes szubjektum (a nézőnek az az illúziója, hogy uralja a látványt) és a lineáris elbeszélés (az elbeszélt történetek zökkenők és hézagok nélkül folynak, mintha az élet nem ismerne ellentmondást)." Casetti 1998: 184.

49 A szerzőpáros ennek kapcsán elsősorban Lennard Davis, amerikai társadalom- és irodalomtudós könyvére hivatkozik. Davis 1987.

50 A harmadik kategóriába a diszkurzív megközelítések tartoznak – mint Mihail Bahtyin, Valentin Volosinov munkái –, melyeknek a közös nevezője abban foglalható össze, hogy az ideológia szükségszerűen benne rejlik a nyelv által megalkotott diskurzusban, a regény bármely szereplője bizonyos szintig maga is ideológus. A tipológia továbbá e három megközelítés különböző hibrid változatait tartalmazza. Vö. Herman–Vervaeck 2013.

ideológia és a cenzúra elvárásaihoz, a legértékesebb pedig az, amelyik a lehető legmesszebb távolodik el tőle. Ez az értékítélet nyilván erőteljesen támaszkodik arra a korábban említett attitűdre, amely az ideológiában egy *ab ovo* rossz, elnyomó rendszert lát, amely gátja a művészet szabadságának és az artisztikus igazságok kimondásának. Ha visszatérünk a filmtörténet mezejére, az esztétika és az ideológia ilyen jellegű szembeállítása – bármennyire egyszerű értékelési rendet kínál – csalókának bizonyulhat. Egy olyan előfeltevést lehet kiolvasni belőle, miszerint létezik autonóm, ideológiától független művészet, amely perspektívából azonban szem elől tévesztenénk, hogy mind a valóság, mind az ideológia olyan konstrukciók, amelyek mindig egy adott szociokulturális és nyelvi közegben keletkeznek, és folyamatosan formálják egymást.[51]

2. Szimbólum, jel, reprezentáció

Az ideológiák működését korántsem szabad pusztán narratív formára leszűkíteni – számos kutató ezt kitágítva a társadalmi és kisebb részben a politikai ideológiák kulturális-reprezentációs szerepét hangsúlyozza.

Az ideológia szerepének újragondolásában az inga a totalitarizmuselmélettől egészen a másik végletig lengett ki, amely immáron kizárólag a hatalom megszerzésére és az uralkodás fenntartására tett legitimációs eszközként tekintett arra, egy olyan szükséges hazugságként, amiben maga az uralkodó osztály sem feltétlenül hisz. Clifford Geertz amerikai kultúrantropológus leegyszerűsítőnek tartja az ideológiát csupán a folyamatos hatalmi harc fegyverének tekintő szemléletet,[52] valamint azt a modellt is, amely a társadalomban jelen lévő szorongás és egyensúlyhiány korrekciójára irányuló krónikus törekvésként láttatja.[53] Geertz nem csupán a tudatformálás elnyomó hatalmi eszközeként

51 Az esztétikailag legértékesebb és – az ideológia általi torzítások miatt – legértéktelenebb alkotás is csupán ábrázolása – arisztotelészi értelemben –, utánzása a valóságnak, és bármennyire vannak hiteles és kevésbé hiteles utánzásai a valóságnak, az utánzás minden esetben egy olyan konstrukció, amely a saját valóságáról árulkodik.

52 Geertz érdekelméletnek nevezi ezt az értelmezést, amely „összeforrasztotta a politikai spekulációt a politikai harccal, rámutatva arra, hogy az eszme fegyver, és hogy a valóságról alkotott valamely nézet – egy csoporté, osztályé vagy párté – intézményesítésének legkiválóbb útja a politikai hatalom megragadása és a többiekre való rákényszerítése." Ez a militáns szemléletmód szerinte nem vet számot a pszichológiai tényezőkkel. Geertz 1994: 36.

53 Az általa feszültségelméletnek nevezett modell lényege szerint tehát az ideológia részben tünete, egyben levezetése a társadalmi egyensúlyhiány és dezintegráció állapotának: „az ideológia érzelmi híd a létező és az elképzelt dolgok között, mely biztosítja a szerep működését a reménytelenség és az apátia ellenében." Geertz 1994: 39. Elsősorban e két szemléleten alapszik Geertz szerint az ideológia „evaluatív", azaz eleve pejoratívan megközelített értékelése, amely elhomályosítja az analitikus megértés lehetőségeit – az előbbi megközelítés szerinte fegyverként, utóbbi pedig betegségként tekint tárgyára.

tekintett az ideológiára, hanem olyan általánosabb kulturális vagy reprezentatív rendszerként, amely egyfajta szimbolikus keretként rendezi be és ruházza fel értékekkel a felfogható valóságot. Ilyen értelemben az ideológia is olyan jelrendszer, amelyen keresztül az egyén kommunikál, kifejez és megért különböző jelenségeket, egyfajta szimbolikus modell vagy térkép, amelyet ráhúz arra a valóságra, amit érzékel, majd eszerint alakítja ki cselekedeteit. E szimbólumrendszer tehát „az emberi élet mintázottságának kialakítására szolgáló külsődleges információforrás – személyeken kívüli mechanizmus a világ percepciójához, megértéséhez, megítéléséhez és manipulálásához".[54] Számunkra fontos tényező, hogy Geertz érvelése szerint az ideológia akkor szerezhet domináns pozíciót, mikor hiány mutatkozik az embereket orientáló más szimbólumrendszerekből és azok hatékonyságából;[55] ekkor „az ideológiák megkísérlik érthetővé tenni az egyébként felfoghatatlan társadalmi helyzeteket".[56]

Geertzhöz hasonlóan nem a politikai elnyomás perspektívájából, hanem a jelentések, szimbólumok tágabb aspektusából közelített az ideológiához Louis Althusser, aki az ideológiát a reprezentációk (képek, mítoszok, eszmék vagy fogalmak) saját logikával és belső következetességgel ellátott rendszereként képzeli el, amely a tudomány analitikus szemléletéhez képest gyakorlati társadalmi funkcióval rendelkezik. Althusser tágan értelmezett ideológiai formái (mint a vallás, etika, filozófia) a társadalmi kohézió alapvető tartóelemei, amelyek ugyanakkor elrejtve léteznek az atmoszférában, az ideológia tehát nem egy tudatos világképet jelent, hanem mélyen húzódó tudattalan jelentésstruktúrát, ami az emberek világhoz való viszonyának átélésére vonatkozik.[57] Az ideológia veszélye pedig éppen ebben a tudatlanságban rejlik, miszerint az emberek az ideológiát megkérdőjelezhetetlen valóságként élik meg, nem képesek kilátni belőle. Ez az ideológia láthatatlanul és nehezen felfedhetően terjed, és az emberi tudattalanban veti meg gyökereit.[58]

Az ideológiák ebben a megközelítésben, bizonyos szimbólumok, jelentések modelljét, reprezentációját, a világ megélésének tudattalan keretét kínáló rendszerekként maguk is olyan átfogó, világmagyarázó történeteket alakíthatnak ki, amelyek – az Annales nagy hatású történészének, Georges Dubynek szavaival élve – a „társadalomról, annak múltjáról, jelenéről és jövőjéről egységes, egy adott világnézetbe illeszkedő reprezentációt

54 Geertz 1994: 53.

55 Az ideológia a tudományokhoz hasonlóan tehát egy problematikus helyzet meghatározására törekszik, ugyanakkor a tudomány érdek nélküli, analitikus nézőpontjához képest mindig határozott, mozgósító attitűddel ruházza fel tárgyát. Nemcsak értelmezi, de céljainak megfelelően használja a felépített struktúrát. Geertz 1994: 68–71.

56 Ilyen fordulópontként tekinti Geertz a francia forradalom által megteremtett, progresszívnek és reakciósnak nevezett ideológiákat, amelyek megjelenése szerinte elsősorban nem a személyes bizonytalanságnak vagy az előző korokhoz képest mélyebb kollektív egyensúlyhiánynak tudható be, hanem az addig létező alapvető orientációs alapok – így a király Istentől eredeztetett hatalma – megsemmisülésének. Geertz 1994: 57.

57 Althusser 1985: 231–234.

58 Vö. Olay–Ullmann 2011: 368–370.

kíván[nak] nyújtani".[59] Az ideológiák célja, hogy a világ működését és változásait érthetően, elfogadhatóan magyarázza el az embereknek, amiben ők megnyugvásra lelhetnek, elfogadva a társadalom – ideológia által rögzített – állapotát. Duby öt sarokpontot határoz meg ideológiaértelmezése során, amelyek termékeny kiindulópontot jelentenek a kötet egyes fejezetei számára is.[60]

- Az ideológiák átfogó szemléletmódra törekvő rendszerek, amelyek a társadalom múltjáról, jelenéről és jövőjéről egységes reprezentációt kívánnak nyújtani.
- Az ideológiák elsődleges feladata az emberek megnyugtatása, ugyanakkor természetükből fakadóan mindig torzítanak is, társadalmi szervezetről nyújtott képükben a hangsúlyokat aktuális érdekeik szerint alakítják.
- Adott társadalmon belül több reprezentációs (ideológiai) rendszer létezhet, amelyek versengenek egymással.
- Az ideológiák bármennyire torzítanak, versengenek egymással, egyszersmind stabilizáló céljuk is van, mégpedig az uralkodó társadalmi rétegek által megszerzett előnyök megőrzése és a fennálló hatalmi, kulturális, szociális szisztéma rögzítése.[61]
- Minden ideológia a megírható történelem egy bizonyos látásmódján alapul, a múltról alkotott objektív vagy mitikus emlékképre építi a jövő tervét.[62]

Az absztrakciónak ez a szintje – amellyel kapcsolatosan egyébként nem kevés kritika érte Geertz és Althusser munkásságát – azért lehet jelen kötetben célravezető, mert az egyes elemzések mindig a társadalmi gyakorlatok alulnézeti szintjére kérdeznek rá, ezeknek a mikroviszonyoknak a tükrében mutatkoznak meg az ideológiával kapcsolatos elképzelések és konfliktusok.[63] Az elemzések során azokra a kérdésekre igyekszem koncentrálni,

59 Duby 2007: 403.

60 Ezek kijelölik az ideológiák logikai, időbeliséget teremtő, jelentésalkotó és reprezentációs jelentőségét, részben az idézett Louis Althusser gondolataiból kiindulva. Duby 2007.

61 Ezt a gondolatot Antonio Gramsci olasz marxista filozófus nyomán annyiban lehet árnyalni, hogy bár létezhetnek egymással versengő ideológiák egy adott társadalomban, mégis léteznek olyan ideológiák, amelyek képesek megteremteni az uralkodó normák rendszerét, ezáltal hegemóniát kialakítani.

62 Az itt felvonultatott szerzők és elméletek természetesen csak töredékei a 20. és 21. században születő ideológiaértelmezéseknek. Bevezetőként képbe kerülhetünk például Michael Freeden: *Ideology. A Very Short Introduction* című zseb(kézi)könyve által.

63 Érdemes még itt kitérni egy kurrens ideológiaelméleti módszerre, amely ugyan nem a narrációt helyezi középpontba, megközelítése mégis rokon e dolgozat szemléletével: az ideológia valóságával (társadalomformáló és politikai szerepével) is számol, ugyanakkor igyekszik dinamikusan, változásában megragadni annak tartalmát. A kosellecki fogalomtörténetre (lásd Koselleck 2003: 121–147) építő diszkurzív politikatudomány az ideológia nyelvi megformáltságát és az általa megteremtett nyelvi valóság mögötti változó jelentéseket vizsgálja. Az ideológiát olyan nyelvként képzelik el, amely számos kulcsfontosságú fogalomból áll, amelyek valós, időben változó jelentéssel bírnak, azok megkonstruálása pedig valós politikai viták tétje lehet: „A szavak bele vannak szövődve a hatalomba, hiszen a hatalom külső jelei főként verbálisak (parancsolás – engedelmeskedés, javaslat – jóváhagyás és hasonlóak." Harold D. Lasswell megközelítésére vonatkozóan lásd: Szabó 1998: 20–39. A szavak tartalma és az ideológiák kulcsszimbólumai mellett a politikai szintaxis (fogalmak közötti logikai viszonyok) vagy a konnotáció (a szavakkal kapcsolatos asszociáció, érzelmi érték vagy hangulati magatartás) vizsgálata is e nyelv megértését szolgálhatja. (A témára vonatkozóan lásd: Szabó 1998, 2003, 2016.) Ilyen módszerrel vizsgálta 2015-ös könyvében Pap Milán a Kádár-korszak ideológiáját, felvázolva, hogyan változtak az egyes demokráciafogalmak jelentései 1956 után (Pap 2015), erről a későbbiekben még bővebben szó esik. Fontos kiegészítésül hozzátenni, hogy a nyelv valóságalkotó vagy újraalkotó ereje minden diktatórikus rendszer egyik legalapvetőbb eszköze, amelyet az itt idézett szerzők közül már Ernst Cassirer is felfedezett a Harmadik Birodalom – számára németként is – ismeretlen nyelvére rácsodálkozva. Az ideológia nyelv által megteremtett valósága visszatérő eleme a totalitárius rendszerek kritikájaként értelmezhető disztópiák világának is, leghíresebb kétségkívül Orwell újbeszél szótára, amely új szavak megteremtésével és még inkább bizonyos szavak megszüntetésével igyekszik az emberek által elképzelhető valóságot megalkotni. A legegyszerűbb példával élve, ha nincs szó a rendszerrel szembeni lázadásra, hűtlenségre, akkor idővel maga a cselekvés is megszűnik létezni. A kulcskérdés számunkra csupán az, hogy van-e valós akarat a fogalmak és a történetek mögötti jelentés megtalálására és rögzítésére, és mennyire szolgálnak azok csupán fedezetként a hatalom fenntartására, ahol a jelentés csupán az adott pillanat hozadékaként, esetlegesen jön létre.

64 Ez nem minden esetben jelenti azt, hogy egy adott ideológia manifesztációja, alapvető nyelvi alakja is narratív szerkezetként van először megformálva. Eagleton a marxizmus alapdokumentumát, *A tőkét*, szemben a kereszténység alapdokumentumával (a *Bibliával*) nem narratív jellegű dokumentumnak tartja. Eagleton 1979: 75–76. Ezért érdemes a jeleken, szimbólumokon túl a marxizmus esetén a struktúra fogalmát hangsúlyozni, ami ez esetben egy állandó értékelési és logikai keretet jelent a világban megtörtént, éppen történő és a jövőben várható eseményeknek.

65 Terry Eagleton angol irodalomtudós szerint az ideológia nyelvi megformáltsága által a fikciós irodalomhoz hasonlatos, ugyanúgy aktív kognitív cselekvésre ösztönzi a befogadót. Foucault nyomán egy olyan „zárt diskurzusként" írja le, amely lehatárolt, kiválasztott uralkodó reprezentációs és nyelvi formák által konstituálódik. Eagleton 1979.

hogy a hivatalos ideológia miképpen van jelen a fikciós történetek megalkotásánál, és maguk a megalkotott történetek mennyiben képesek hegemón, egységes reprezentációját megteremteni egy társadalmilag és politikailag nagyon képlékeny időszaknak, amikor a geertzi értelemben vett orientációs szimbólumok hiánya vagy hatékonyságuk megkérdőjeleződése mutatkozik.[64] Ez a helyzet ugyanis tág teret nyújt az új világ megértését, az időben lezajló eseményeket logikailag lineárisan felépített, leegyszerűsített, az egyéni identitás és önértelmezés alapját jelentő keretrendszer felépítésének.[65]

3. Személyek, intézmények, beszédkeret és cenzúra

A kötet egyes fejezeteiben elsőrendűen a filmkészítésnek, a filmművészetről való gondolkodásnak azokat a társadalmi gyakorlatait vizsgálom, amelyek során az aktorok felfogják, megalkotják és értelmezik ezeket a kulturális kódokat, narratív elemeket. Ennek megértéséhez elengedhetetlen arról az intézményi, személyi-hálózati és diszkurzív keretről szólni, amely meghatározza a benne lévő személyek mozgásterét,

céljait és önmagáról alkotott képét. Akár mint narratív struktúrát kialakító, akár mint kulturális jelrendszert képzeljük el, az ideológia jelenlétét, működését, hatékonyságát – ha úgy tetszik, valóságát – akkor lehet felfedezni, amikor tényleges társadalmi cselekvéseket indukál.

> „[A] kultúrát a gyakorlat szervezőelveként vizsgáló szemlélet segít megérteni, hogy a kulturális formák nem tehetetlenség vagy passzivitás, hanem az ágensek aktív stratégiai tevékenysége által termelődnek újra. A kultúrát a gyakorlat élmény-jellegű hozadékának tekintő nézőpont pedig magyarázatot nyújt az ideológiák és az ágensek saját élményei közötti összefüggésekre."[66]

Ahogy Michael Freeden felvázolta, az ideológiák meghatározzák az emberek politikai tapasztalásának alapvető mintázatait, emellett társadalmi tények sokaságát hozzák létre. Akkor tudnak fennmaradni a társadalmi térben, ha jelen vannak, emberek, csoportok, intézmények fenntartják, ha képesek a gondolkodás kereteit bizonyos szintig meghatározni, jelen vannak a nyelvben, a viselkedésben, cselekvésekben.[67] Az ideológia működtetéséhez tehát olyan intézmények felállítására van szükség, amelyek aztán működésük révén biztosítják az ideológia jelenlétét a szervezeti szisztéma, az apparátus, a hatalmi munkafolyamatok (ügymenetek, illetékességi és hatáskörök), valamint az ezekből fakadó egyéni konfliktusok rendszerében. Az intézmények szervezeti struktúrája így mint egyfajta erősen kötött játéktér határozta meg az aktorok lehetőségeit. Az intézmények szerepe különösen fontos a filmkészítés esetén, ahol a különböző filmes területek (a gyártás, a forgalmazás és a moziüzemeltetés) nagy élőmunkaigénnyel, infrastruktúrával és adminisztratív ügymenettel működnek, valamint összetett tervezési és megvalósítási folyamatok szükségeltetnek.

A játéktér dinamikáját az intézmények kötöttsége mellett a személyi viszonyok rugalmassága is jelentősen meghatározta. A személyi kapcsolatok, ellentétek, az adott szereplő hálózatban elfoglalt helye, önmagáról és másokról alkotott elképzelései alapvetően határozták meg nemcsak a hatalmi viszonyokat, lehetőségeket, de a szakmai döntéseket is. Befolyásolták az egyén pozícióját és érveit például egy filmtervvel, forgatókönyvvel kapcsolatos vitában vagy az elfogadás, finanszírozás, bemutatás érdekérvényesítési gyakorlataiban. Közismert tény, hogy a merev és lassú bürokratikus szocialista (kultúra)irányítás viszonyai között az informális kapcsolatok szerepe kiemelten fontos volt, sok esetben kizárólag ezen az úton lehetett elérni a legkülönbözőbb célokat.[68]

66 Biernacki 2009: 98.

67 Freeden 1996.

68 Nyilván számos példát lehetne hozni ennek illusztrálására, ezek közül én az Andrej Tarkovszkij naplójában megelevenedő kapcsolatrendszert emelném ki, amely megmutatja, hogy egy filmrendező számára a szocializmusban számos esetben nemcsak a filmkészítésen belüli érdekérvényesítés, de a mindennapi, magánéleti boldogulás lehetőségét is a különböző ismeretségek jelentették. A filmkészítés, -gyártás, -bemutatás, a színészek kiválasztása, egy külföldi forgatás szervezése vagy külföldi színészek szerződtetése mellett a család nagyobb lakásba költözését is a

Ez természetesen a filmművészetben sem volt másképpen, ahol a számos különböző tervezési, elfogadási, finanszírozási, gyártási és bemutatási szinteken kellett újabb és újabb érdekérvényesítési játszmákat abszolválni.[69]

Az ideológia ezekben az intézményi és személyi viszonyokban is jelen van, mégpedig azáltal, hogy beszélnek róla, azáltal válik valósággá, hogy használják – hatékonysága azon múlik, meddig terjed, mennyire erőteljes a valóságteremtő ereje. Az ideológia ilyen jellegű működése Michel Foucault diskurzusértelmezéséhez kapcsolható, amely folyamat révén különböző hatalmi, intézményi mechanizmusok során valamilyen verbális jellegű, konstruált tudás vagy igazság megszületik.[70] Ez a korszak légkörében jelen lévő diszkurzív forma egyfajta kiindulási alapot jelentett. Változó lehetett, hogy ki hogyan olvasta, értelmezte, hogyan próbált érvényt szerezni neki, megkerülni, bővíteni vagy akár ellentmondani, ugyanakkor minden szereplőnek viszonyulnia kellett hozzá.

Számos kurrens filmtörténeti munka vizsgálta a szocialista kultúra történetét az intézményi, személyi és diszkurzív viszonyok szerint. A keletnémet és csehszlovák filmkultúra történetét a szovjetizáció nézőpontjából komparatív módon bemutató tanulmánykötet számos tekintetben mutat rá erre a szemléletváltásra. A szovjetizáció természetrajzát nem önmagában, hanem a helyi szociokulturális kontextus, adaptációs, illetve ellenálló képesség függvényében próbálta megragadni.[71] A filmkultúrára nem totalitárius monolit, hanem változó struktúraként tekint, a filmeket így tehát nem kizárólagosan a politikai rendszer ideológiailag töltött, állam által birtokolt presztízsprojektjeinek tartja, hanem olyan formáknak, amelyeket emellett még számos más tényező – például

különböző filmes kapcsolatok segíthették elő. Az érdekérvényesítésben kialakultak a kapcsolati háló használatának egyedi stratégiái is: Tarkovszkij például az *Andrej Rubljov* megrövidítésének elkerülése érdekében igyekezett kitérni a párt nagy hatalmú filmirányítóival való személyes tárgyalások elől, igyekezett mindig egy harmadik felet is bevonni a vitákba, és így különböző rangú és befolyású személyek támogatásával, egymás érveinek felhangosításával elérni, hogy „mások segítségével megértesse velük, hogy ellenzi a rövidítést". Tarkovszkij 2002: 40.

69 Az ágensek között fennálló viszonyt az intézményrendszerben elfoglalt pozíció mellett az informális ismeretség is formálja tehát, ugyanakkor izgalmas kérdés az egyének között előálló hatalmi viszony természete. Michel Foucault a kultúrát a hatalom technikáinak mentén vizsgálta, nem például osztályok vagy a történelmi fejlődés vonatkozásában. Értelmezésében a hatalom nem elkülöníthetően a politikai elit vagy bizonyos csoportok privilégiuma. Szerinte a hatalom egy stratégia, ami alapvetően funkciókhoz társítható, eredetét tekintve nem köthető kizárólagosan a gazdasághoz vagy a politikához, és nem ezeken a rendszereken alapszik, hanem a különböző társadalmi mikroviszonyok során jön létre és működik. A hatalom nemcsak elnyom, hanem alkot is, megteremti és folyamatosan újratermeli a maga igazságait, ezáltal legitimálva önmagát. Foucault a hatalomról alkotott elképzelését különböző köteteiben fejtette ki, amelyek bizonyos társadalmi csoportok kontrollálására az irányításukat célzó modern intézmények (börtön, pszichiátria) keretei között működésbe lépő hatalmi technikákat vizsgálják. Foucault 1990, 2004. Lásd a röviden vázoltak összefoglalását itt: O'Brien 1989: 34–35.

70 Foucault 1981.

71 Rákérdezett többek között arra, hogy a központi kényszerítő erő bevetésén túl hogyan alkalmazták a formálás indirekt módszereit, az egyes országok funkcionáriusai mennyire voltak hajlandóak adaptálódni ezekhez.

intézményi struktúra, nemzetközi diplomácia, nemzetgazdasági érdek, személyes kapcsolatok, oktatási, fogyasztási szempont – határoz meg.[72] A magyar irodalomtudomány és -kritika szovjetizálódása kapcsán hasonló ösvényen haladt Scheibner Tamás is, aki az irodalom szovjet mintára történő átalakításának kísérletét a megjelent irodalmi szövegek és azok kommentárjain túl „az irodalomról szóló egész beszédrend, és ennek társadalmi, kulturális és politikai feltételrendszerének"[73] szempontjából elemezte. Ebben a kontextusban az intézményi feltételek kényszerítő ereje mellett a személyi szint is megmutatkozik. Az egyéni érdek, ambíció (akár szakmai, hivatali előmenetelre, akár felsőbb személyeknek való vélt vagy valós megfelelésre), az egyén percepciója, olvasata az ideológiáról jelentősen alakítja az ágensek döntéseit, pozíciót és érveit egy vitában. Ebből a megközelítésből az is következik, hogy az egyes korabeli viták szereplőinek pozícióját és érveit is egy ilyen összetett játéktér határozta meg, akár azt, hogy mit értettek szocialista realizmus fogalmán, hogyan próbáltak érvényt szerezni neki, hogyan keveredtek ezáltal az ideológiai-politikai, személyi és szakmai érdekek.[74]

Ennek a játéktérnek – vagy Bourdieu fogalmával élve társadalmi mezőnek[75] – az értelmezése tehát a filmkészítéssel kapcsolatos munka társadalomtörténetének különböző dimenzióit is magában hordozza.[76] Egyrészt, hogy mit jelentett a különböző filmkészítő hivatásoknak (mint a forgatókönyvíró, filmrendező, filmkritikus, moziüzem-vezető) a tartalma, amit ténylegesen elvégeztek, és hogyan képzelték el a saját szerepüket? Másrészt, hogy hogyan konstruálta meg ezeket a különböző szerepeket a kultúrpolitikai vezetés, milyen feladatokat és elvárásokat kapcsoltak hozzá, mennyire volt egyáltalán világos ezek tartalma. Harmadrészt, mit mutat meg a korszak kultúrájának és ideológiájának természetéről azoknak a diszkurzív jellegű konfliktusoknak az elemzése, amelyek ezeknek a hivatásoknak a tartalmáról, egymáshoz való viszonyáról vagy lehetséges megújításáról szóltak. E három szintet összevetve elmondható, hogy a munkával kapcsolatos elképzelések, elvárások – szakmai sztenderdek, a hivatások tartalma, a professzionalizáció – szintje a filmkészítés mint munkafolyamat során keletkező konfliktusok, hatalmi, intézményi, személyi, valamint ideológiai viszonyok tengelyében alakult.

Azt, hogy az ágensek valós cselekvéseinek szintje hogyan kapcsolódott össze egyéni lehetőségeikkel, érdekeikkel és az önmagukról, feladatukról alkotott képzetekkel, jól megvilágítja a cenzúra és a cenzor korszakban elképzelt szerepe és valós működése. Cenzúrának a tiltás és engedélyezés *top–down* jellegű értelmezéséhez képest ez esetben

72 Karl–Skopal 2015: 1–11.
73 Scheibner 2014: 261.
74 Lásd: Scheibner 2012 és 2014.
75 Bourdieu 1999. (A mezőelmélet [film]művészeti közegre vonatkozó társadalomtörténeti elemzésére lásd például: Szívós 2009: 216–227, Erőss 2018: 36–43.)
76 A kutatás során ilyen módon kísérletet tettem a munka társadalomtörténetét – a Horváth Sándor és Apor Péter történészek által vezetett Lendület Kutatócsoport vizsgálati fókuszait, tanulságait – is beemelni az elemzésbe.

is a formálás és orientálás gyakorlatait és az öncenzúra internalizálását tekintem.[77] Mindez azért is jelentős kérdés, mert a szocialista kultúra és annak szereplői önképében a cenzúra elsősorban nem egyes művészeti formák tiltásaként, hanem a társadalom civilizálásaként, esetleg védelmeként jelent meg.

Konrád György és Haraszti Miklós elsősorban az irodalmi cenzúrával foglalkozó esszéikben cenzúrát a kultúra irányításába szervesen beágyazott jelenségként mutatják be, ami szétválaszthatatlanul összeköti, kölcsönhatásban tartja az államot és az állami kultúrát alkotó művészeket mint a kultúra birtokosát és annak közvetítőit.[78] A kölcsönösség ugyanakkor persze nem egyenlő erők között áll elő, hiszen az állam mint „tulajdonosa az össztudásnak, összérzékenységnek" rendelkezik a művészeti alkotásokkal.[79] A kölcsönhatás pedig nemcsak a cenzúra gyakorlataiban, de magában az alkotásban is jelen van. A cenzúra fogalma – Haraszti szavaival – a két kultúra fikcióját kelti, miszerint létezik egy tiszta, mindenféle cenzúrától mentes, szabad művészet, és ezzel szemben létezik a cenzúra piros ceruzájával meghúzott látható művészet.[80] Valójában ez a két kultúra nem választható szét egymástól: a látható alkotásban kódoltan el van rejtve az, ami a cenzúra által nem válhatott láthatóvá – és nem létezik a társadalmi, kulturális, politikai, gazdasági kontextustól független „szabad művészeti alkotás". Haraszti a cenzor figurájával kapcsolatos képet is árnyalja, aki szerinte nemcsak a tiltás és elutasítás arctalan hivatalnoka, hanem társszerző a kulturális alkotás folyamatában. A cenzorok azok, akik a hagyomány irányítóiként meghatározták, mi kanonizálódhat, mi lehet építőköve a szocialista kultúrának és hagyománynak.[81] A cenzúra és a cenzor önmagára tehát mint egyfajta tervezőre tekint, aki megvédi a közösséget az ártó erőktől.[82]

***

77 A cenzúra ilyen, a tiltás vagy hiány fogalmai szerint elgondolt, így alapvetően a produktum esztétikai értékelésétől kiinduló megközelítéséhez képest társadalomtörténeti – a cenzúra folyamatának társadalmi mikroviszonyait, vitáit értelmező – módszer korántsem újdonság, például az angolszász filmtörténeti diskurzushoz mérve. A teljesség igénye nélkül lásd például Annette Kuhn munkásságát. Kuhn 1988.
78 Konrád 1986 és Haraszti 1991.
79 Konrád 1986.
80 Haraszti 1991: 73–74.
81 Haraszti 1991: 26–27.
82 Lényegében erre a következtetésre jut a neves történeti antropológus, Robert Darnton is kurrens, cenzúráról szóló kötetében. Darnton nem definiálni akarja a cenzor figuráját, mint inkább megszólaltatni, megeleveníteni; megragadni, hogyan dönt, hogyan kezeli az ügyeket, milyen módszereket választ. A különböző korszakokból kiemelt karaktermintákból próbálja összeállítani a cenzor sziluettjét. A karakterminták felfejtésének részeként Darnton közvetlenül a berlini fal összeomlása után készített interjúkat keletnémet irodalmi cenzorokkal. Ők sem szerették a számukra rosszul csengő cenzúra vagy cenzor szavakat, értelmiségi emberként definiálták magukat, hangsúlyosan nem arctalan bürokrataként vagy sztálinistaként. Magukat egyfajta tervezőnek tekintették, akik védelmezik az olvasáskultúra békéjét (*Leseland*) a korrupciótól, a fogyasztás mérgétől, a nyugati giccsirodalomtól – a szerző szerint végső soron a saját (szocialista) giccsirodalmuk javára. Munkájuk eredményét pedig nem propagandának tartották,

A vázlatos bevezető rész végén érdemes egynéhány következtetést levonni. Egyrészt, hogy az ideológia több szinten van jelen a filmes történetalkotás társadalmi gyakorlataiban. Részben az ideológia teremti meg a maga szimbólum- és jelrendszerét, amelynek a megvalósulása és hatékonysága azon intézményi és személyi működések rendszerén múlik, amelyeknek ehhez valamilyen módon viszonyulniuk kellett, ezáltal folyamatosan újratermelve azt. Másrészt ezeknek a jeleknek, szimbólumoknak és normáknak a rendszerét valamilyen érthető keretben próbálta a vezetés elmagyarázni a társadalom számára, és ezt a keretet részben a narratív művészeti formák, ezek között a szocialista diktatúrák számára kiemelten a filmművészet jelentette. A történetmesélés évezredes kulturális természeténél fogva képes értékeket, normákat rögzíteni, orientálni. Az értékkel dúsított narratíva pedig képes egy belső időbeli és logikai következetességgel bíró keretbe rendezni az ideológia üzeneteit, szimbólumait és értelmezéseit, a történet egyrészt leegyszerűsíti és feldolgozhatóvá teszi az ideológia orientációs elemeit, másrészt egy élvezetes, olykor szórakoztató vagy elgondolkodtató formában teszi fogyaszthatóvá az egyén számára. Az ideológia különböző megnyilatkozásai – akár ideológiai üzenetek, magyarázatok, propaganda vagy diskurzus – némely esetekben összeállnak narratív formációkká, számos esetben azonban nem narratív entitásként léteznek a társadalmi térben, a filmkészítők felé elvárás és részben művészeti kényszer is volt ezeknek valamilyen elbeszélő rendben való feldolgozása.

Az, hogy a filmkészítés társadalmi gyakorlatainak végeztével megszülető alkotás hol helyezkedett el a valóságot elfedő, manipulatív, az ideológiai elveket magyarázó vagy igazoló propagandatermék és a valóságot árnyaltabban ábrázoló, társadalmi érzékenységgel bíró, mélyebb művészeti megformáltság közötti széles koordinátarendszerben, az már az alkotói intención, képességeken valamint a filmkészítés gyakorlatainak megvalósulásán múlt. Végső soron e két tényező összefüggése érdekel annak a tágabb politikai-ideológiai dimenziónak a kontextusában, ami a korai Kádár-korszak felépítését, a szocializmus újrakeretezését jelenti. Kérdés, hogy ezek a narratív keretek mennyiben voltak képesek közvetíteni és rögzíteni ezeket az értékeket, és hogyan illeszkednek a korai kádárizmus stabilizációs törekvéseibe.[83]

hanem a szocializmus egyfajta politikailag korrekt nyelvének, amelyben a megfelelő értékek megfelelő formátumban tudnak érvényre jutni. Darnton 2014.

83 Véleményem szerint az ideológiai történetalkotás a pragmatikus helyezkedés és legitimáció felépítésének tekintetében – az utópikus jövőkép halványodásával is – jelentős marad, egyrészt a kommunista múlt újrakonstruálásának célkitűzése és folyamatos újraértékelése, másrészt az 1956-os forradalom hatására kibillent jelen eseményeinek normalitásba való visszaállítása a narratív rendben való szerkesztés által. A narratívák elemzésében elsősorban nem az érdekel, hogy azok mennyire hitelesen ábrázolják a társadalmi problémákat, vagy a közvetítői mennyire hisznek ezek hitelességében, hanem hogy mennyire állnak össze egységes, lineáris és reprezentatívnak érzékelt ábrázolásokká.

II.
A KORAI KÁDÁR-KORSZAK IDEOLÓGIÁJA

„Valóban, szép és meleg volt az 1957-es nyár.
Amikor ideiglenes szabadulásom után családommal a tihanyi parton,
majd Lipták Gáborék balatonfüredi kertjében sátoroztunk,
sokakkal találkozva érezhető volt, hogy az emberek zöme,
ha nem vesztette is el együttérzését az áldozatokkal,
sokkal inkább élni, mint emlékezni akar."
(*Litván György*)

A meglévő szimbólumrendszer érvénytelenné válása, hatékonyságának hiánya újak megjelenését hívhatja elő. Az új politikai rendszerek rendre ezeknek az átalakított és újragondolt értékeknek és normáknak a felépítése révén próbálják visszaállítani az élet stabil működésének képzetét. Az 1956-os forradalmat követően az új rezsim súlyos ideológiai dilemmával találta szemben magát: úgy kellett volna ezeket az új szimbólumokat és értékeket megteremteni, hogy azokat közben az érvénytelennek bizonyult, a társadalom által elutasított ideológiai rendszer (marxizmus–leninizmus) megújított formájaként tüntesse fel. Ez a dilemma nagyfokú alkalmazkodókészséget várt el az új ideológiai rendszertől és azok megteremtőitől is. Jelen fejezet azt a kérdést járja röviden körbe, hogy milyen szerepet töltött be az ideológia a Kádár-korszak genezisében, és miképpen igyekeztek megteremteni a rendszer narratív-ideológiai alapvonásait.

A forradalom leverése új fejezetet nyitott a magyarországi államszocializmus történetében, egyben a totalitárius rendszerek megváltoztathatatlanságának paradigmáját is megingatta szerte a világon. Amíg Nyugaton a szovjet típusú szocializmussal szemben kritikus baloldal megújulásának alapját jelentette, addig a Magyarországon berendezkedő új politikai vezetés számára egy olyan tehertételt, egyben kiindulópontot, amihez kezdetben igazítani kellett a korai Kádár-rendszer ideológiai alapjainak felépítését. 1956-tól az 1960-as évek elejéig egy olyan politikai értelemben hullámzó időszak zajlott, amelynek során a desztalinizáció és resztalinizáció, vagy más szóval a Rákosi-rendszerhez képesti kontinuitás és diszkontinuitás hangsúlyai váltakoztak. Kádárnak ügyesen kellett lavíroznia, hogy a keményvonalas rákosista pártvezetők és a nagyobb szabadságra vágyó – potenciálisan a kádárizmus szolgálatába állítható – értelmiség és művészvilág igényeit is kielégítse, előbbit a megtorlás és dogmatizmus, utóbbit a diktatúra lazításának gesztusaival.[1] Ebben az ellentmondásokkal teli légkörben előfordult, hogy amíg a politikai terror gépezete működött, kivégzéseket hajtottak végre, aközben már az ideológiai lazításról, az állami és társadalmi szereplők mozgásterének és felelősségének növeléséről hozott határozatot a Magyar Szocialista Munkáspárt.[2] Ahogy a korszak

1 A hazai hatalmi küzdőtér mellett Kádárnak figyelnie kellett Moszkva felé is. A nagy testvér elvárásai jól becsatornázhatóak voltak a párt Janus-arcú politikai gyakorlatába, Moszkva egyrészt a magyarországi helyzet stabilizálását várta, miközben a Hruscsov által 1956-ban meghirdetett desztalinizációs irány kedvezett a lazább ideológiai keretek kialakításának.

2 Méray Tibor író már 1961-es, emigrációban született cikkében rávilágított a kádárizmus esszenciális belső ellentmondásaira. A „születési hibának" a rendszer genezisét tekintette, eszerint

ideológiatörténeti jellegű elemzéseiben látni fogjuk, a korai kádárizmus alapvető ideológiaalkotó – Kalmár Melinda kifejezésével interpretációs – kényszerben volt,[3] érthetően kellett artikulálnia saját pozícióját. Egyrészt eltávolítania magát mind a rákosista hatalomgyakorlás, mind az 1956-os „ellenforradalom" szellemiségétől, másrészt formát adni az új, „normalizált világ" kereteinek. A következőkben az ideológiai interpretációs kényszer jelentőségét és magának az interpretációgyártásnak a tartalmát vizsgálom.

A sztálinizmusból posztsztálini szisztémába való átmenet a szovjet típusú rendszerekben mindenhol nehezen feloldható belső ellentmondásokkal zajlott le. Lényegében úgy kellett volna elhatárolódni a totalitárius módszerektől és megreformálni a rosszul működő struktúrákat, hogy az átalakulás a politikai rendszer egészét ne érintse. A Szovjetunió esetében 1953 után mindez egy olyan egyensúlyozó hintapolitikát jelentett, amely révén Hruscsov és az SZKP igyekezett reformok által kezelni a gazdasági, szociális és kulturális válságot, ami ekkorra előállt, mindeközben megerősíteni a felépített diktatórikus gépezet alapjait – egyensúlyozni a múlttal való leszámolás és a képrombolás között; a friss energiák becsatornázása és az anarchikus elhajlások között.[4] A hruscsovi politikai-ideológiai-gazdasági változtatások a Szovjetunióból kiindulva hol szigorúbb abszolutisztikus, hol rugalmasabb ciklusok formájában lettek adaptáltatva a szatellit államokban, amelyek így sokszor az egyébként kedvező változásokat is kényszerként fogadták el.[5] Az egyensúlyozási kényszer Magyarországon is egy hullámzó időszakot eredményezett, ami a kontinuitás és diszkontinuitás váltakozásában folyt, és amely balanszírozást a forradalom által okozott krízis is tovább bonyolította.[6]

Az ideológia megváltozott társadalmi és politikai szerepének különböző értelmezései születtek az elmúlt évtizedek hazai történetírásában. Abban nagyjából konszenzus mutatkozik, hogy 1956 után az ideológia eltávolodik a dogmatikus politikai direktíváktól, és pragmatikusabb, rugalmasabbá rendszerré alakul át, annak súlyát és működését tekintve mutatkoznak eltérések. Rainer M. János az 1956–1958-as időszak jellegét hatalomtechnikai értelemben a represszióban és a közvetlen hatalmi intézményrendszer restaurációjában, az 1958 utáni éveket pedig a politikai nyomás intenzitásának folyamatos csökkentésében és az intézményrendszer „hétköznapi üzemmódra" állításában

az MSZMP szerette volna megkülönböztetni magát elődjétől, miközben múltja, az 1956-os indulás, a tagság, a jelszavai mind felvetették a kontinuitás problémáját. A sztálinista elit döntő része – Rákosin kívül – visszatérhetett, míg Nagy Imrét és a fontos támogatóit kivégezték vagy börtönben tartották. Ezzel együtt változott a párt stílusa: szerényebb lett, és lemondott a tévedhetetlenség mítoszáról. Méray 1961.

3 Kalmár 1998: 13.

4 Jones 2006: 1.

5 Kalmár 2014: 89–90.

6 Az 1948 és 1989 közötti tartó kelet-európiai szocialista korszak meghatározó fordulópontjaiként Sztálin 1953-as halálát, az 1956-os forradalmat, az 1968-as prágai tavaszt és annak leverését, valamint az 1970-es évek eleji ideológiai visszakeményedést és gazdasági válságot tartjuk, amelyek nagy vonalakban meghatározták a keleti blokkbeli államok történetének alakulását.

ragadja meg,[7] a lazítás irányába mutató jelentős fordulópontot az 1960–1961-es években detektál.[8] Ekkorra az „aki nincs ellenünk, az velünk van" paradigmájának gyakorlati megvalósulása is mutatkozni kezdett, a rezsim engedményeket tett a társadalom felé, immáron társadalmi osztálytól függetlenül.[9] Rainer szerint Kádár helyezkedését a csúcson nem elméleti (elvi-politikai mérlegelés nyomán hozott) tudatos döntések jellemezték, „hanem az ad hoc felismerésekből folyamatosan megújuló, állandóan újjászerveződő és -termelődő gyakorlat".[10] Rainer meggyőzően érvel Kádár folyamatosan megújuló éber pragmatizmusa mellett, amely ügyes politikai egyensúlyozás hatalomra kerülésének is záloga volt.[11] Ugyanakkor ez az elvi-ideológiai megfontolásokat elvető kiindulópont nem magyarázza meg kellően azokat az erőfeszítéseket, amelyek mégis a korai kádárizmus ideológiai artikulációját tűzték ki célul.[12]

A Kádár-rendszer legitimációs célkitűzésének elemzése során Szabó Miklós is az ideológia szerepének csökkenése mellett érvelt, azonban gondolatmenetében a súlyvesztés mellett hangsúlyosan megjelenik a funkcióváltás leírása is. Érvelése szerint Kádárék számára világos lehetett, hogy az 1948–1953 közötti időszakban a lakosság csupán a látszat szintjén fogadta el a rendszer ideológiai alapjait (maga a forradalom ténye is nyilván ezt tükrözte), ebből okulva igyekeztek elérni, hogy az elfogadás immáron valóságosan megtörténjen. Az elfogadtatás eszközeként ezután már nem az erőszakos megtérítést választották, hanem egy hosszabb lefolyású átnevelési procedúrát, amelynek kiindulópontja a társadalom semlegesítése volt. A semlegesítés alappilléreit pedig a háborítatlan magánélethez való jog, valamint az ideológia szigorának csökkentése

7 Huszár Tibor analízise is hasonlatos, ugyanakkor a represszió/restauráció és konszolidáció jelenségeit mérlegre helyezve, még súlyosabbnak tartja előbbi szerepét és drasztikusságát. „E folyamatban [1958-1959 fordulójára] nem egy-egy intézmény restaurálódott, hanem a pártállami struktúra, a rendszer »mélyszerkezete« is, az irányadó posztokra [...] egyidejűleg visszahozva, vagy egy szinttel előbbre rangsorolva a Rákosi-rendszerben nevelődött káderek." A konszolidációs tendencia felerősödését Huszár is 1960–1961-re teszi, kiteljesedését pedig a konszenzusosnak számító 1963-as évhez köti. Huszár 1999: 67–146.

8 Miközben 1961-ben még végrehajtottak három halálos ítéletet, az internálást már 1960-ban megszüntették, majd 1961-ben feloszlatták a népbíróságokat, a sajtóban pedig már a *fridzsider-szocializmus* kispolgári veszélyeiről folyt a vita.

9 Például a külföldre utazás könnyítése, egyetemi felvételin a származás szerinti nyilvántartás eltörlése. Rainer 2003a.

10 Rainer 2003a: 71.

11 Lásd Rainer 2003b.

12 Árnyalja a karakterológiai arcéleket, ha Kádár figurája mellé a szovjet desztalinizáció központi alakját, Nyikita Hruscsovot is odaállítjuk. Kalmár Melinda a lenini vezetői stratégiák öröksége szempontjából úgy tekint Hruscsovra, mint aki Sztálinnal ellentétben nem a „politikai kíméletlenséghez, a vasakarathoz és a hagyományos-militáns birodalomszervező elvekhez" nyúlt vissza a bolsevik múltból, hanem a „rugalmasabban taktikázó, kerülő utakon közelítő politizálást" hozta vissza az „őskorszakból". Kalmár szerint ugyanakkor nemcsak ez a stratégiai módszer jelenti a hasonlóságot a magyar és a szovjet pártfőtitkár között, a prakticista módszerhez a „víziós célképzet, és hozzá a megfelelően újrakódolt utópikus ideológiai argumentációs készség", valamint ennek alkalmazása is társult. Kalmár 2014: 81–82.

jelentette, amely így puha eszmei korlátként működött tovább.[13] Az ideológia így már nem a teljes társadalmi legitimáció eszköze volt, nem várták el az egyén engedelmességének kinyilvánításaként az ideológiai elkötelezettség manifesztálását.[14]

Érdemes továbbgondolni Szabó Miklós mondatait. 1956 után az ideológia azzal volt képes gyökeret verni a társadalomban, hogy megszűnt totalitárius értelemben ideológiának lenni, mindössze puha keret maradt, amihez sokféleképpen lehetett viszonyulni. Mindez valójában a mereven értelmezett marxizmus–leninizmus ideológiájának szerepcsökkenését jelenti, a puha keret megalkotása immáron elsősorban nem legitimációs vagy hatalmi, hanem kulturális célokat szolgált, a háborítatlan magánélet vagy tágabban az életmód, az ízlés, a fogyasztás és a gondolkodás finom átformálását, amely már kevésbé a marxizmus–leninizmushoz, mint inkább a tömegek elvárásaihoz igazodott.

E puha keret árnyalatainak értelmezésében Kalmár Melinda a konszolidáció, a restauráció vagy a legitimáció sokat idézett fogalmaival szemben a szanálás kifejezést alkalmazza a korai Kádár-korszak ideológiájának leírására. A párt célkitűzése 1956 után eszerint abban állt, hogy a „kommunista uralmat átalakított, működőképes formában újrateremtse, és működését nagyobb megrázkódtatás nélkül hosszú távon biztosítsa".[15] Az ideológiának Kalmár értelmezésében a Rákosi-rendszerhez képest megváltozott, mégis jelentős szerepe volt az MSZMP számára. Az új rendszer ideológiai alapjainak megteremtéséhez először rendbe kellett tenni a közelmúlt eseményeit, a forradalom tehát egyfajta interpretációs kényszert jelentett. Ennek részeként artikulálni kellett a Rákosi-rendszer és a sztálinizmus kritikáját, rendbe kellett rakni a koegzisztencia kérdését, és formába kellett önteni az 1956-os események hivatalos értékelését, ezáltal eltávolítani az MSZMP-t az „ellenforradalom" szereplőitől és céljaitól. A húsba vágó legitimációs és öndefiníciós feladatként jelentkező kérdések tisztázása hosszú, számos bizonytalanságtól övezett vita tétje volt.[16]

> „Az aktív interpretációs helyzetben a korábbi kommunista történetírás és vele a kommunista történelem is virtuális szövegként állt elő, amelyet most már exegézisszerűen újra és újra értelmezni kellett, esetleg át kellett értékelni. A korszakra jellemző interpretációs kényszert a magyar párt új vezetője, Kádár János sem kerülhette meg, sőt a keleti blokkban, a szovjeteken kívül, ő a legkevésbé."[17]

13 Szabó 1989: 293.

14 Szabó a magyar legitimációs folyamatot a Szovjetunióban végbemenő analóg politikai folyamatokkal is összevetette. Szerinte 1956 után a legalapvetőbb különbség az volt, hogy míg a Szovjetunió jövőképe dinamikus volt, a technikai fejlődés, a haladás képével igyekezett legitimációt teremteni (ennek részben a Szputnyik-1 műhold 1957-es sikere adott fedezetet), addig a kádári legitimáció alapja kezdettől fogva a folytonosság, a stabilitás megtartásának ígéretében rejlett. Kádár ezzel a jövőbelátó programmal lényegében elébe vágott a Szovjetunió elvi irányvonalának, hiszen míg '57 után a Nyugat meghaladásának, sőt a szocializmus megvalósulásának kérdése volt napirenden, a hatvanas években a szovjet vezetés is kezdett a folytonosság hangsúlyozása felé tendálni. Szabó 1989.

15 Kalmár 1998: 12.

16 Vö. Kalmár 1998: 134–160.

Kalmár a szanálás lényegét már az 1958-as kultúrpolitikai irányelvek megfogalmazása előtt is abban a gyakorlatban látja megvalósulni, hogy a folyton beavatkozó módszerek helyett a párt és az állam koordinál, irányba terel, decentralizálja, pluralizálja a kultúrát, miközben igyekszik leszámolni a vélt vagy valós ellenségekkel. Már ekkor is igyekeztek kerülni az operatív beavatkozásokat, ezzel együtt keresték azokat a módszereket, amelyek segítségével közvetve lehet a művelődés szereplőit engedelmességre bírni.[18] A szanálás következő lépése az ideológiai keretek rögzítése volt, amely komoly viták és folyamatos korrekciók során az egyes párthatározatok szövegeiben nyerte el formáját. Miután a párt – jóllehet számos aránytalanság mellett, mégis – sikeresen egyensúlyozta be magát a Rákosi–Révai- és a reformkommunista frontok közé, megteremthette azt a hosszú távon is fenntartható, rugalmas ideológiai keretet, amelyet később az aktuális érdekek mentén újraértékelhettek. Az ideológia elvontabbá és flexibilisebbé vált, így még inkább megnövekedett az egyes szereplők ideológiaértelmezésének fontossága, ezzel együtt felelősségük és számonkérhetőségük is. Az ideológia elméleti és gyakorlati feladatait felosztották a párt és az állam között, innentől az elvi-politikai jellegű irányvonalat elvben a párt határozta meg, ha kellett, korrigálta, míg az irányelvek gyakorlati megvalósításáért az államapparátus, a helyi kulturális és társadalmi szervezetek káderei voltak a felelősek.[19]

Ha az utópia kontra modernizáció fent említett dilemmájára vonatkoztatjuk a kérdést, a Kádár-rendszer számára kulcsfontosságú fenntarthatóságot a modernizáció látszott képesnek megteremteni, az utópia rovására. Az ideológia már nem a sztálini mobilizáció eszmei hátteréneként, hanem a posztsztálini stabilizáció alapjaként szolgálhatott. Eközben csak a modernizáció kapitalista modelljét vetették el – azt is inkább csak az elvek szintjén –, nem pedig a modernizációt általában, amiben idővel már a fogyasztás is megjelenhetett.[20] Az ideológia legitimitását és időbeliségét megteremtő történetek és üzenetek is idomultak ehhez a fordulathoz. Ha a jövő dimenzióját tekintjük, akkor a kapitalista országok gazdasági utolérése a teljes társadalmi egyenlőség utópisztikus céljához képest a modernizáció pragmatikusabb üzenetét hordozza, ugyanakkor az utópiához hasonló virágzó jövőképet emel a horizontra.[21]

17 Kalmár ezt már egy későbbi kötetében fogalmazta meg, még pontosabban kikristályosítva korábbi gondolatmenetét. Kalmár 2014: 109.

18 Ilyen közvetett eszköznek számított például az anyagi ösztönzés vagy az egy fokkal szigorúbb gazdasági kényszer.

19 Kalmár 1998: 135–141.

20 Lásd: Rainer 2011: 141.

21 Kornai János szerint ez az ígéret az államszocialista rendszerek ideológiájának egyik közös, egyben állandó attribútuma. Kornai 2012: 85–86.

Fogalomtörténeti szemléletű monográfiájában Pap Milán is kritikusan kezeli azt az irányvonalat, amely az ideológia szerepének korabeli megszűnését vizionálja. Pap a diszkurzív politikatörténet nyomán abból indul ki, hogy bár az ideológia által kreált szavak jelentését nem szabad névértéken venni (különösen igaz ez a demokráciafogalmakra egy diktatúrában), az egyes fogalmak tartalmának megalkotása igenis fontos politikai célokat szolgált. Pap sem kérdőjelezi meg a Kádár-korszak pragmatista jellegét, ugyanakkor úgy fogadja el a tételt, ha nem az ideológia által vezérelt politika felváltásaként értelmezzük a pragmatizmust, hanem magának az ideológia természetének pragmatistává válásaként.[22] A Kádár-korszak ideológiai szövegeiben burjánzó demokráciafogalmakat (üzemi, szövetkezeti, tanácsdemokrácia) olyan sajátos konszolidációs nyelvi készletként tekinti, ami ugyan a marxizmus–leninizmus alapjait tiszteletben tartja, mégis egy fenntartható, biztos jövőképet kínál, a társadalom olyan pozícióját tükrözi, amelyben a „nagyobb politikai változásokat, tehát a nyílt konfliktushelyzeteket a lassú társadalomalakulás váltja fel".[23] A névleges vagy inkább elképzelt folyamat még mindig a központi tervezésre épül, de egy olyan (kvázidemokratikus) társadalmi együttműködést sejtet, amelyben a súlyosabb politikai konfliktusok nem termelődhetnek újra.[24]

Az ideológia tartalom- és funkcióváltozása mellett a múlt kimondhatósága és kimondhatatlansága is fontos tényező, ami 1956 után fokozatosan válhatott társadalmi konszenzussá. Ahogy Litván György mottóként választott visszaemlékezés-foszlánya is tükrözi, a felejtés és a ki nem mondás érzése már a forradalom után elkezdett lassan szétterülni a megtorlás nehéz légkörében. Közismerten ilyen tabusításon esett át az 1956-os forradalom eseménysora, és ilyen érzékeny témának számított a Horthy-korszak, a második világháború és a holokauszt is. György Péter *Apám helyett* című kötetében a bori munkatábort megjárt édesapjának nem-emlékezetére emlékszik vissza; a traumák elfojtását, emlékezésének megtagadását a személyes életút terhén túl egy olyan kollektív reflexként értékeli, ami az örök jelen kiszámítható stabilitását kínálta fel a nem-emlékezők számára, és ami így konszenzust jelentett a magyar társadalom és a kádári vezetés között. A harmincas évek végétől egészen az ötvenes évek végéig egymásra torlódó traumatikus élményeket a hatvanas évek elejére sikerült lezárni, az örök jelenért cserébe viszont a traumák „nem rendeződtek történetekké, így nem is kellett értelmezésükkel bíbelődni, betolhatókká váltak az össznemzeti elfojtásba".[25] A kádárizmus ebben az

22 Pap 2015: 30.

23 Pap 2015: 155.

24 A szocialista demokrácia ideológiailag konstruált jellegét ugyanakkor az teszi – és tette a korszakban is – nyilvánvalóvá, hogy nem járt valódi közösségi részvétellel, a politizálás szabadsága végig nagyon szűkre volt szabva a társadalomban.

25 A békés felejtés nemcsak ideológiai programot jelentett tehát, de az új rezsim genezisét adta, hiszen a felejtésnek annak origójától, az ellenforradalomnak nevezett forradalom leverésétől és megtorlásától kellett kiindulnia. György 2010.

értelmezésben a hallgatás kora,[26] amely korban az örök jelen történetei foglalták el a kollektív traumafeldolgozás és az emlékezés diszkurzív tereit.[27]

Az eddig elmondottak alapján is egyértelműnek tűnik, hogy a korai Kádár-korszakban a történetek szerepe és ideológiával való viszonya alapvetően megváltozott. A merev, doktriner ideológia jelentősége csökkent, miközben az új, lazább és pragmatistább ideológia szövete csak formálódóban volt.[28] Azzal a hipotézissel élek tehát, hogy az ideológia által kínált narratív struktúra nem volt egynemű a korszakban, a különböző alternatív értelmezések versengtek egymással, eltérő vagy akár ellentétes mondanivalóval. Ami mégis összekötötte őket, az a felvevőgép mint ideológiai reprezentációs instrumentum. Bármennyire visszaszorult a totalitárius, direkt módon hozzáférhető ideológia, az ábrázolt történetek párbeszédben álltak egy ideológiai légkörrel, amely éppen bizonytalansága, nehezebb hozzáférhetősége miatt vált nemcsak politikai, de társadalmi és kulturális értelemben is nyitottabbá.

A történetek internalizálása mellett azok egyéni értelmezése, sőt újrateremtése vagy megalkotása a kultúra, a tudomány és a sajtó területén dolgozók feladata is volt, ők maguk is alakították az ideológiailag elvárt elbeszélések szövetét. Szemléletes példa – ahogy Apor Péter történész elemzése tükrözi – a korszak egyik legfontosabb önreprezentációs mítoszának, a Tanácsköztársaság ideológiailag helyes értékelésének megkonstruálása.[29] 1959-ben, a Tanácsköztársaság 40. évfordulóján számos tudományosnak vagy dokumentumértékűnek csomagolt munka beszélte el a 133 nap krónikáját. A párt céljaihoz hű kutatók, írók és filmrendezők úgy építették fel a Tanácsköztársaság történetét, hogy a múlt értékelése áttételesen az 1956-os „ellenforradalom" eseményeinek

26 Az 1956-os eseményekkel kapcsolatosan elvárt társadalmi amnézia gondolatához képest Gyáni Gábor szerint a felejtésért cserébe adott „gulyáskommunizmus" – éppen az alku jellegéből fakadóan – mindig emlékeztetett is rá. Gyáni 2001. Ez a fajta indirekt emlékeztetés, „az adok valamit, amit bármikor elvehetek" sugalmazása kapcsolódik ahhoz a tágabban vett kádárista közérzethez, ami a „most viszonylag jobb, de bármikor rosszabbra fordulhat" szorongásából fakad. Rainer 2011a: 146.

27 Ez a tendencia a hatvanas évek közepén részben megváltozott. Ekkor számos olyan film született, amely a közelmúlt társadalmi traumáinak feldolgozására tett kísérletet (a teljesség igénye nélkül például *Húsz óra*, *Tízezer nap*, *Hideg napok*, *Apa*, *Utószezon*). Ebben a tendenciában azonban kevésbé össztársadalmi törekvést kell látni, inkább a filmművészet kitüntetett helyéből fakadó engedményt jelent.

28 Ez a lazítás a korábban bemutatott szempontok mellett a vezető, Kádár János történetmesélő habitusából is fakadt. Charles Gati szerint Kádár abban is különbözött elődeitől (Rákosi, Gerő, Nagy), hogy sem elméleti ember nem volt, sem intellektuális nagyságával nem tűnt ki – és tegyük hozzá, a lényeg, hogy nem is akart. A marxizmushoz mély meggyőződés, de még érdeklődés sem kötötte, mikor nem felolvasott, hanem szabadon beszélt, számos esetben leegyszerűsítő történetekkel, metaforákkal és anekdotákkal operált. Gati 1990: 159–160. A történetei tehát a marxizmus és a „józan ész" skáláján erősen az utóbbi felé konvergáltak.

29 Apor Péter – az ideológiák kulturális formákat, történeteket alakító, esetleg átértékelő működéséről szóló – elemzése szellemiségében talán a legközelebb áll jelen dolgozathoz a magyar történetírás terepén. Apor 2014 és 2010.

és az ahhoz vezető útnak az értelmezésére is szolgáljon. Sőt azt próbálták – Apor szerint végső soron sikertelenül – bizonyítani, hogy a Tanácsköztársaság története egy olyan tragédia dramaturgiai fordulatával írható le, ami tökéletesen ráillik a 1956-os események ideológiai magyarázatára. Eszerint a Tanácsköztársaság a dicsőséges forradalommal, a láncok lerázásával indul, a diadalittas nyitány ugyanakkor a lappangó burzsoázia és fasiszta-reakciós ellenforradalmárok ármánya és hatalomra kerülése révén tragédiába csap át, a kommunizmus első nagy hazai kísérlete így elveszíti az esélyt messianisztikus küldetésének beteljesítésére.[30]

4. Párthatározat-műfaj mint narrációs keret – 1956 értékelése és az 1958-as művelődéspolitikai irányelvek

1956 novembere után tehát kettős folyamat játszódott le: a szocialista rendszer ideológiája fokozatosan áttételesebbé vált, a rezsim kinyilatkoztatásainak számító párthatározatok immáron nem kőbe vésett parancsolatokat jelentettek, inkább a puha keret kijelölésére szolgáltak. Ezzel párhuzamosan viszont az MSZMP részben ugyancsak a párthatározatok révén az új világ mindennapjainak és értékrendjének retorikai és narratív keretét is megpróbálta felépíteni. A rugalmas ideológiai keret kulcsdokumentumának a filmművészet feladatait is rögzítő 1958-as művelődéspolitikai irányelveket, míg a múltat és jelent magyarázó első és kiemelten fontos szövegeknek a hivatalosan 1956-os „eseményeknek" nevezett forradalmat értékelő határozatokat tekintem.[31]

A forradalom első hivatalos értékelését még az MSZMP Ideiglenes Központi Bizottsága adta ki 1956. december 5-én „beható tárgyalás és vita" eredményeképpen. A határozat konzekvensen eseményként nevezi meg értékelése tárgyát. A homályos terminus részben a párt korai definíciós bizonytalanságait tükrözi, ugyanakkor az esemény szó maga is előrevetíti, hogy az értékelés is egy olyan történet megalkotásában fog testet ölteni, amely megnyugtatóan rendezi a múlt történéseit, a jelen állapotát és a jövő

30 Apor 2010.

31 Fontos hangsúlyozni, hogy az interpretációs kényszerben született párthatározatok sok idő- és energiaráfordítással, belső politikai-ideológiai munkával keletkeztek, hiszen egy súlyos, a kádárizmus legitimációját alapjában érintő eseménysort kellett volna elmagyarázni, „helyes" értelmezési keretbe helyezni. Igaz mindez a téeszesítés – későbbi fejezetben elemzett – eseménysorára is. Ugyanakkor nem minden esemény esetében volt szükség és/vagy lehetőség ekkora kapacitás bevetésére. A pragmatista ideológiai rendszernek éppen az a működési elve, hogy az alapok lerakását követően a különböző későbbi események már beépíthetőek, a meglévő pragmatista ideológiai elvekhez hajlíthatóak.

perspektíváit. A történet szerint az októberi „eseményekhez" belső (vezetési) hibák, valamint a belső és külső ellenség összeesküvése vezetett, amely könnyen leírható egy lineáris elbeszélési struktúrában.

A párt által elmondott eseménysor állandó, mondhatjuk, időtlen szereplőcsoportjai az államszocialista propaganda jól ismert elemei voltak. Egyrészt a népek kizsákmányolására törő nemzetközi imperializmus, amelynek ügynökei az évek alatt szisztematikusan megkeresték, kiképezték és felfegyverezték a Horthy-fasiszta elemeket, és a rádióban buzdították őket ellenforradalmi tevékenységre. A másik ismert szereplőcsoport a lappangó belső ellenség, a Horthy-fasiszta, kapitalista-földesúri erők, akik állandóan szervezkedtek a háttérben, és csak a jó alkalomra vártak a népi demokrácia megdöntéséhez.

A kádári konstrukcióban ezeket a felszín alatt állandóan jelen lévő veszélyes erőket a párton belüli ellentmondások hozták mozgásba. Első hibaként a „Rákosi–Gerő-klikk" 1948 végétől kezdve „letért a marxizmus–leninizmus elvi alapjairól" – nem vette figyelembe az ország érdekeit, dogmatikus módszereivel megsértette a szocialista törvényességet. Második hibaként a kritikák ellenére ez a szűk klikk a végletekig ragaszkodott hatalmához, aminek hatására a tiltakozókból egy új demokratikus ellenzéki mozgalom jött létre. Végső hibaként pedig a hithű kommunista vezetők és demokratikus tömegek igaz küzdelmeként indult mozgalom a Nagy Imre és Losonczy Géza által vezetett pártellenzéki szárny irányítása alatt 1956 tavaszától letért a jó útról, amikor a párt kritikáját az utcára vitték, ez pedig mozgásba hozta a reakciós erőket a párt elleni lázadásra.

A párt ugyanezt az általános dinamikát az októberi végi napokra is igyekezett ráhúzni, miszerint az október 23-ai diáktüntetések még a Rákosi–Gerő-klikk hibái ellen emeltek szót, a következő napokban történtek azonban már egyre inkább a teljes kommunista világrend és a párt ledöntését célozták – ezáltal lehullt a lepel, és fokozatosan megmutatkozott a felkelés valódi arca.[32]

A párt értelmezése bármennyire egy konstrukció – kétséges, hogy mennyire hitte el annak tartalmát a társadalom vagy akár maguk a vezetők –, olyan kényszerítő eszközként szolgált, amely kijelölte az irányt, társadalmi és politikai csoportokat szólított meg, alkalmazkodási és értelmezési stratégiák kialakítását tette lehetővé a következő években. Amellett hogy eltávolította magát a Rákosi- és a Nagy Imre-féle vonaltól, azt is kijelölte, kire számít a jövőben. Kádárnak a pártapparátus és a nép elvárási horizontjai között egyensúlyozó, pragmatikus lavírozása tükröződik e történetben és a párthatározatban foglalt tanulságokban is. Egyrészt nem a tömeget teszi felelőssé, akiknek a túlnyomó többsége hű fia és lánya maradt a Magyar Népköztársaságnak, csupán az ellenség megvezető tevékenysége okozta, hogy becsületes szándéka ellenére a nép akaratlanul az „ellenforradalom" céljait mozdította elő. Másrészt megvédte a keményvonalas

32 Vass 1964: 13–17.

kommunisták csoportját is azáltal, hogy a jelen égető feladataként jelölte ki a sztálinistának/rákosistának bélyegzett csoport elleni uszítások megfékezését. A dogmatikusokat tehát a párttal együtt tévedő, ugyanakkor az új párttal a hibákat kijavítani igyekező kommunisták képében mentette fel a múlt bűnei alól. A párt feladataként elsősorban a békét és nyugalmat óhajtó lakosság védelmezését jelölte meg az egyre apadó befolyású, de még mindig ólálkodó, rémhírterjesztő elemekkel szemben. Praktikus módon természetesen a párt döntötte el, hogy éppen ki tartozik a nép és ki az ellenforradalmi erő kategóriájába.

A határozat a múlt tisztázásán túl beszámol a biztos jelenről, az „ellenforradalom" fegyveres ellenállásának sikeres megtöréséről, a szocializmus útján való haladás feltételeinek biztosításáról, az államot ért láthatatlan támadásokkal szembeni fellépésről. Emellett a jövő feladatait is megvilágítja, miszerint türelmes felvilágosító munkával kell a félrevezetett, de jóhiszemű emberekkel a célokat megértetni, a munkát folytatni, a kommunisták elleni üldözésre irányuló törekvéseket megszüntetni, az ellenforradalmi jellegű eszmei támadásokat visszaverni, a gazdaságpolitikai alapokat újratervezni, az emberek életszínvonalát emelni, és lerakni a szocializmus építésének tudományos alapjait, haladó irányzatokkal bővíteni az irodalmi és művészeti életet, és nem utolsósorban a stabilitás és biztonság megőrzése érdekében megszervezni a munkásőrséget.[33]

Az új tartalomhoz új formai keret is dukált. Már az 1958-as művelődéspolitikai irányelvekben megmutatkozott az az elbeszélési-retorikai attitűd, ami a teljes, Aczél György nevével fémjelzett kultúrpolitikai atmoszféra öndefiníciós beszédmódját meghatározta, és az 1956-os eseményeket is egy összetettebb jelentésrendszerbe helyezte. Ennek lényege, hogy a fejlődéselvű időszemlélet egy önkritikai nézőponttal egészült ki, ami biztosította, hogy az 1948 utáni szocialista út egységesként – a rezsim felől nézve a „mi" perspektívájából – legyen elmondható. Az elbeszélés ennek megfelelően mindig a múltbeli hibák, hiányosságok önkritikus számbavételével, ezek gyökereinek mélyenszántónak tűnő feltárásával indul, majd a jelen kihívásaival folytatódik, végül pedig a párt által már foganatosított, de potenciálisan a jövőbeli sikert ígérő megoldásokkal zárul.

A kultúrpolitika szerepét is ezen szűrőn át láttatta az 1958. július 25-én elfogadott párthatározat. Először is kritika alá vette az 1956 előtti módszereket.

> „Voltak tévedések magában a művelődési politikában is. Ezek gyökere is a személyi kultusszal összefüggő szubjektivizmus volt, a valóságos helyzet sok vonatkozásban illuzionista megítélése, ami hol a dogmatikus, szektás tendenciákat erősítette, hol megalkuvást, elvtelen engedékenységet szült."[34]

A kritika szerint 1956 előtt a lenini elvekkel ellentétében nem lassan, fokozatosan, hanem gyorsan akarták véghez vinni a szocialista tudat kialakítását, nem számoltak

33 Vass 1964: 17–24.
34 Vass 1964: 239.

eléggé a burzsoá ideológia és a klerikális, fasiszta nevelés élő maradványaival, és hogy ezek az erők a kívülről érkező imperialista támogatás révén folyamatosan újratermelődnek. Ezért pedig nem is folytattak következetes elvi harcokat az ellenséges ideológiákkal szemben. Az 1953 előtti hibákra teherként épült rá az ellenforradalom kártevése, a revizionisták támadása, kezdetben marxista jelmezben, majd egyre nyíltabban, leplezetlenül ellenforradalmi állásfoglalások jelentkeztek, felnagyították a hibákat, és teljesen elvetették a kulturális forradalom eredményeit.

1956 decemberéhez képest 1958-ban már egy magabiztosabb Kádár-rendszer állíthatta magáról, hogy nem a kizökkent múltat állította vissza, hanem egy új rendszer alapjait tette le azáltal, hogy visszavágott a támadóknak: „a reakció minden mesterkedése ellenére, szívós munkával sikerült az ellenforradalom erőit leverni és visszavonulásra késztetni a kulturális életben is." Ez a párt olvasatában azt jelentette, hogy felderítették az „ellenforradalom" okait, visszavették a kultúra, tudomány kulcspozícióit, és megnyerték ügyüknek az értelmiség döntő részét. A gazdasági és politikai alapok megszilárdítását követően pedig megnyílt az út a szocializmus kulturális szintre emelése előtt.

> „A szocializmus győzelmének három alapvető belső, társadalmi feltétele közül az első, a munkásosztály politikai hatalma hazánkban megvan. A második, a kapitalista kizsákmányolás megszüntetése, alapjában megtörtént; a szocialista, osztály nélküli társadalom felépítése folyik. A harmadik feltétel megteremtése, az emberek gondolkodásának szocialista átformálása megkezdődött."[35]

Az emberek gondolkodásának szocialista átformálása ugyancsak abból az önkritikus állításból fakadt, hogy ezt a célt 1956 előtt nem sikerült elérni, az emberek 1958-ra a társadalmi „ingadozás" időszakában maradtak. Bármennyire a marxizmus–leninizmus a társadalmi élet világnézeti alapja, ez a pillér még bizonytalan lábakon áll, az ellenséges nézeteket innentől fogva viszont nem elnémítani kell, hanem vitában legyőzni. Ebben az eszmei, művelődési harcban a párt a kultúra formálóinak teljes gárdáját igyekezett megszólítani: az oktatási intézmények pedagógusait, értelmiségieket, a tudomány képviselőinek teljes palettáját, az írókat és a művészeket.

Filmtörténeti elemzés lévén megkerülhetetlen kérdés, hogy az ideológia szintjén mit várt a párt a művészettől. Elsősorban azt, hogy az 1956 előtti „illuzionista" megítéléssel szemben „a mai magyar valóságot" ábrázolja: „mindazt a szépséget és nagyságot, amely dolgozó népünk mindennapjaiban oly megkapó erővel tárul elénk, de mutassák meg életünk nehézségeit is: népen belüli ellentmondásokat éppúgy, mint a nép és ellenségei közötti kibékíthetetlen ellentétet."[36] A valóság és ideológia viszonyát bizonytalan, egyben rugalmas értelmezési keretben hagyták:

35 Vass 1964: 231.
36 Vass 1964: 257–258.

„Művészeti életünk egészséges továbbfejlődése, a mai magyar valóság ábrázolásának igénye megkívánja, hogy az alkotó művészek szoros kapcsolatot teremtsenek dolgozó népünkkel, ismerjék meg annak mindennapi életét. Ezt a követelményt lehetetlen kielégíteni, ha művészeink jelentős része pusztán élményeire hagyatkozik, vagy bezárkózik a szűk művészeti körökbe. De nem célravezetőek az olyan külsődleges módszerek sem, mint az alkalomszerű üzem- vagy falulátogatások."[37]

A filmművészet esetében mindez azt jelentette, hogy a sematikus, propagandisztikus alkotásokkal szemben olyan filmeket vártak el, amelyek a hatalom által elképzelt társadalmat, rendezőelveket valóságszerűnek, hitelesnek tűnően tudják ábrázolni – a direkt politikai üzenetek helyett olyan filmes nyelvet kialakítva, amely láthatatlanul, finoman ülteti el az ideológia által konstruált világ magvait, hogy aztán az a néző tudatában álljon össze hihető és elfogadható valósággá. A hatalom '56 után lényegében azt várta a játékfilmtől, hogy az ideológia által konstruált értékeket, normákat, jelentéseket művészileg hiteles és egységes elbeszélő keretben és fogyasztható filmnyelvi formákkal ábrázolja.

Abban azonban, hogy hogyan kellene kinéznie ezeknek az ábrázolásoknak, számos ellentmondás mutatkozott, egyrészt a filmek konkrét cselekményének felépítésében, másrészt az elmélet és a gyakorlat áthidalásában. Ilyen, a korai kádárizmus jellegéből fakadó probléma volt a történet belső feszültségeinek és az ellenség kijelölésének a problémája. Reinhardt Koselleck szerint bármilyen történet elbeszélése során szükségszerűen megjelennek bizonyos ellentétpárok, amelyek kijelölik a „lehetséges történelmek időbeli alapstruktúráját".[38] A korai kádári konszolidáció alapja volt, és a szocialista haladás korban hangoztatott állapota is azt a megközelítést implikálta, hogy – bár vannak még belső ellenségek – az osztályharc lényegében megszűnt, a társadalmon belüli ellentéteket nem szítani kell, hanem a harmonikus jövő felé törekedni. Ez a perspektíva – bármennyire cinikus is'a még zajló megtorlások közepette – kifogta a szelet a társadalmon belüli ellentétek ábrázolásának vitorlájából, ami az 1953 előtti osztályharcos filmeket alapvetően működtette. Új ellenségképeket és antihősöket kellett tehát kitalálni, ami a belső ellenforradalmár csoportok – legalábbis az ideológiai értelmezés szerinti – legyőzése után még inkább nyitott kérdésnek tűnt. Ehhez kapcsolódik a lineáris elbeszélés problematikája. A „normalizált" jövő és az állandó jelen statikus elbeszélői keretet kínált az osztályharc dinamikájával szemben. Míg az 1953 előtti filmek ideális esetben tökéletesen ráillettek az ideológiai direktívákra – ezáltal sikeres esetben lineáris elbeszéléssé álltak össze –, úgy tűnik, hogy 1956 után a „mai valóság" ábrázolásának igénye az egyéni tapasztalat megjelenítése felé mozdította el az ábrázolást, ugyanakkor az ideológiai elvárások és a tapasztalat szintjeinek esetleges ellentmondásba kerülése zavart okozhatott a lineáris elbeszélésben. A feszültséget és bizonytalanságot az is súlyosbította, hogy

37 Vass 1964: 258.
38 Koselleck 2004: 158–164.

a párthatározat végső soron azt sem tisztázta kielégítően, hogy a „mai valóság" pontosan mit jelent, mi a forrása, és milyen körülmények között sajátítható el a művészek számára. Abból az állításból, hogy a tapasztalat szintje, „az alkalomszerű üzem- vagy falulátogatások" nem megfelelőek erre a célra, még az a következtetés vonható le, hogy a párt nem mondott le a történetmesélő isteni szerepéről, és arról, hogy direkt módon is irányítsa a kamera tekintetét a valóság-illúzió megszerkesztésében.

III.
TÖRTÉNETGYÁRTÁS ÉS GYÁRTÁSTÖRTÉNET – A FILMKÉSZÍTÉS GYAKORLATAINAK ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉNEK ÁTALAKULÁSA

„Nemcsak megszaporodtak filmjeinkben a szocialista hősök,
hanem emberszabásúbbak lettek, mind hitelesebben és sokrétűen jellemezetten
testesítik meg a szocialista ember tartalmas, küzdő életét."
(*Simó Jenő*)

Amellett, hogy a filmművészet szuggesztív ereje révén a legközvetlenebb hatást kifejteni képes művészeti formának látszott a 20. század első felében, messze a legforrásigényesebb is volt. Fenntartása komoly gazdasági ráfordítást igényelt, a filmes infrastruktúra (felvevő- és vetítőgépek, stúdiók, díszletek, stábok, forgatókönyvek stb.) birtoklása által ugyanakkor az állam a művészetek közül a leghatékonyabban a filmgyártást tudta felügyelete alatt tartani. A pártállam filmgyártás iránti elköteleződése pedig alighanem egyetlen korszakban sem volt olyan erőteljes a Magyar Népköztársaság egész történetét tekintve, mint 1956 után. Az írók forradalomban vélt érintettsége miatt a párt visszavette az irodalom primátusát a tudatformálás terepén,[1] ami ugyancsak hozzájárult a filmművészet lenini magaslatokba emeléséhez.[2] A Politikai Bizottság egy 1958. november 12-ei ülésén ki is hangsúlyozta: „A Politikai Bizottság véleménye szerint a Központi Bizottságnak a művészetek közül elsősorban a filmművészettel kell foglalkoznia, mert tömeghatását tekintve ez a legfontosabb."[3] A filmgyártás felértékelődését tükrözi az anyagi ráfordítás fajsúlyos növekedése is, amit elsősorban az évente gyártott filmek számának markáns emelkedése mutat. Már az 1957-ben elkészült 15 film is szocialista rekord (a második világháború óta a legbőségesebb termés), ráadásul ezt az léptéket sikerült megtartani a következő évtizedekre is. Míg 1953 előtt átlagosan évi 5 film, 1956 után már évi 15–20 film jelent meg.[4] Emellett a cenzúra energiaráfordítása – a teljes Kádár-korszakot figyelembe véve – is ekkor volt a legintenzívebb. 1957-ben összesen öt alkotást tiltottak be, és bár ezek már bátrabb kritikai hangvételt ütöttek meg a szocialista realista elődökhöz képest, nyilvánvalóan politikailag felforgató üzenetet csupán egyetlen film tartalmazott közülük.[5]

Fontos kiemelni, hogy a központi cenzúra és kifejezetten a betiltás 1957-ben használt drasztikus eszközeit a politikai megtorlás megnyilvánulásaként kell értékelni, vagyis

1 Vö. Gelencsér 2015: 197–201 és Kalmár 1998: 79–81.
2 Ezt a kiemelt pozíciót másfelől a sajtó vette át. Lásd Kalmár 1998: 64.
3 MNL OL 288-5 f. 103. ő. e.
4 Ez a tendencia a következő két évtizedben végig jellemző maradt: évi 15-20 alkotás készült ebben az időszakban. Balogh–Gyürey–Honffy 2004: 94.
5 Az öt – hosszabb-rövidebb időre – dobozba zárt film a *Keserű igazság* (r. Várkonyi Zoltán), *A csodacsatár* (r. Keleti Márton), az *Az eltüsszentett birodalom* (r. Banovich Tamás), *A nagyrozsdási eset* (r. Kalmár László) és a *Láz* (r. Gertler Viktor) (vö. Bori 2000: 61–63). Ezek közül a *Keserű igazság* tekinthető a leginkább rendszerkritikus alkotásnak, *A nagyrozsdási eset* és *Az eltüsszentett birodalom* esetén előbbi szatirikus beszédmódja mellett a két alkotás áttételes kritikai éle jelenthetett problémát. E három filmet a korai kádári kultúrpolitika évtizedekre elzárta a közönségtől, *A csodacsatárt* a „disszidensek", Méray Tibor és Puskás Ferenc eltüntetésével végül 1957-ben be lehetett mutatni.

hiba lenne az egész korszakra kivetíteni.[6] A direkt politikai cenzúra felől közelítő szemléletmód nyilvánvalóan alkalmatlan mind az 1953 előtti sztálinista és azt követő időszak különbségeinek árnyalt összevetésére, mind a kádárista tudatformálás finom mechanizmusainak megértésére. Ezzel együtt fontos leszögezni, hogy a finom orientálás és az internalizált öncenzúra az egész korszakban létező jelenség maradt.[7]

Az 1957-es cenzúrahullámot követően egy hosszú tesztelési és vitafolyamat indult meg a filmgyártás átalakításában, amelynek dinamikája ugyancsak a kontinuitás és diszkontinuitás tengelyében váltakozott.[8] A fejezetben annak járok utána, hogyan változott meg a filmkészítés, azon belül pedig a gyártás fundamentumát jelentő forgatókönyvek megformálásának intézményrendszere, milyen új gyakorlatok alakultak ki, és ezek milyen hatással voltak a következő évtizedekre.[9]

5. A szocialista filmgyártás keretei

1948-ban a filmekkel kapcsolatos területek (gyártás, forgalmazás és moziüzemeltetés) egésze a pártállam tulajdonába került, és megkezdődött a központi tervezésen, szoros politikai ellenőrzésen alapuló filmgyártás centralizált rendszerének kiépítése.[10] Egy nagy állami filmgyárat (Magyar Filmgyártó Vállalat) hoztak létre, játékfilmeket kizárólag itt lehetett készíteni az országban. A filmgyáron belül felállították a szocialista ideológiai-művészeti tervezés csúcsszervét, a Központi Dramaturgiát, amelynek feladata az ideológiailag tökéletesre faragott forgatókönyvek előállítása volt.[11] Minden film esetében az első forgatási napot a forgatókönyv előzetes cenzurális fejlesztésének rendkívül

6 Különösen kelendőnek tűnik manapság az a történészi értékelés, amely a létező szocializmus egészét egynemű, sötét és elnyomó diktatúraként mutatja, amellyel szemben máig fel kell venni a politikai harcot. A másik emlékezetpolitikai fogás a szocialistának nevezett ellenséget olyan velünk élő lappangó veszélyforrásként megidézni, amely ellen a kultúrharc (valójában kissé szocialista ízű) tevékenységét kell folytatni. Csak egyetlen példa a sok közül: Deák-Sárosi 2020.

7 A cenzúra fogalmának újragondolására tettem egy igencsak vázlatos, de jelen téma megértését talán valamelyest segítő kísérletet: Mravik 2017.

8 Ezek a változások és diskurzusok is részben az 1953 utáni meginduló, majd megtörő desztalinizációs folyamatnak a folytatásaként értelmezhetőek. Lásd: Szilágyi 1994: 30–35.

9 Jelen fejezetben különösen, de a dolgozat számos további elemzése során nagymértékben támaszkodom Varga Balázs 2008-as doktori disszertációjának eredményeire (Varga 2008), amelyben a filmgyártás intézményi átszervezésének folyamatát és az átalakítás korabeli diskurzusát dolgozta fel nagy részletességgel. Nem titkolt célom, hogy az általa megkezdett nyomvonalon folytassam a korszak filmkultúrájának társadalom- és intézménytörténeti feldolgozását, mégpedig úgy, hogy még egy szinttel lejjebbről szemléljem a filmkészítés társadalmi gyakorlatait és az ideológia természetének átalakulását.

10 A három nagy filmes terület közül a forgalmazást érintőlegesen, a moziüzemeltetést részletesen a kötet IX. fejezete fogja tárgyalni.

11 Varga 2008.

aprólékos, számos elfogadási lépcsőfokot magában foglaló tervező és ellenőrző munkája előzte meg. Az így megszülető, ideológiailag tökéletesnek minősített forgatókönyv megrendezését már csupán iparosmunkának tekintették, amit rá mertek bízni a két világháború közötti időszakból megörökölt rendezőkre is (mint Keleti Márton, Gertler Viktor vagy Bán Frigyes).

A forgatókönyv-centrikus rendszer hatékonyságával kapcsolatban ugyanakkor problémák merültek fel, amelyek a szocialista tervgazdaság általános működési zavaraiból fakadtak. Az előzetes tervezés hatalmas idő- és energiaráfordítással, hosszadalmas cenzurális kontrollfolyamatokkal járt, az elvárásokhoz képest lassabban haladt a munka, és kevesebb film készült el.[12] 1956 után a párt és a filmesek érdeke megegyezett abban, hogy emelni kell a hatékonyságot, e cél érdekében pedig szükség van az alkotói szabadság növelésére és a kontrollfolyamatok részleges lebontására. A kérdés csupán az volt, hogy a párt mennyire hajlandó lemondani a készülő filmek előzetes – a forgatókönyv textuális, cselekményre vonatkozó átalakítások feletti – kontrolljáról, és mennyire bízza rá azt a filmkészítőkre (rendezőkre, forgatókönyvírókra, dramaturgokra) és a filmstúdiókban dolgozó, megbízhatónak vélt káderekre.[13]

Ez a konszenzusos cél megmutatkozott az intézményi átalakítás irányvonalában. Az 50-es évek elejének filmgyártásához képest 1957 után fokozatosan enyhült a filmkészítőkre nehezedő nyomás, számos kisebb változtatás révén elindult a gyártási struktúra decentralizációja, viszont a filmgyártás teljes átszervezésére, a független stúdiócsoportok létrehozására csak 1962–63-ban került sor.[14] A gyártási rendszer polarizációja és a

12 A sztálini típusú, centralizált filmgyártási rendszer bürokratikus lomhasága, akár működésképtelensége más kelet-európai országok filmgyártására is destruktív hatással volt – ahogy ezt később a lengyel és a csehszlovák példán látni fogjuk. Ez a defektus ugyanakkor abból a szempontból is érdekes, hogy megmutatja, mennyire félrevezető lehet a szovjetizáció (vagy más külső hatalmi álalakító törekvés) *top-down* típusú értékelése, ahogy erre a bevezetőben utaltam. Vö. Karl–Skopal 2015: 1–11.

13 1956 után a párton belül változó volt a filmes szakma megítélése. A korábban idézett, 1958-as PB-ülésen Biszku Béla vetette fel, hogy az 1956–1957-es filmek ellenforradalmi szellemet tükröznek, céljuk pedig, hogy „a munkásosztály hatalmát kompromittálja, előkészítse a politikai változásra, illetve a változás utánra a kedvező talajt, a fordulatot". Kádár János azonmód lehűtötte a kedélyeket, hogy ilyen sommás kijelentéseket nem lehet a teljes szakmára vonatkozóan tenni, legfeljebb egy-egy alkotóra lehet igaz ez az állítás. MNL OL 288-5 f. – 103. ő. e. Egy 1960-as, a filmstúdiók káderösszetételéről, kádernevelési és utánpótlási problémáiról szóló, KB elé kerülő jelentés analízise szerint a háború után sikerült megtartani, majd ki is nevelni egy tehetséges művészgárdát, amely „ideológiailag-politikailag sokat fejlődött", ugyanakkor van egy alapvető probléma velük: nem a munkásosztályhoz tartoznak, „életmódjukat, élményeiket más osztályok vagy rétegek köréből hozták". Az összesen 63 Hunnia-dolgozó közül mindössze 11 munkásszármazású detektáltak, ebből a tényből eredeztették a filmekkel kapcsolatos aktuális esztétikai problémáikat is. MNL OL 288. f. 33/1960/15. ő. e. – MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztályának jelentése a filmművészetről (1960).

14 A filmművészet kereteinek bővülését a gyártási kontroll enyhülésén túl más nyitások is mutatták. Kialakult a filmművészet színháztól elválasztott intézményrendszere: a Művészeti Dolgozók Szakszervezetének keretein belül létrejött a Filmművészeti Szakosztály; 1959-től működött

hatékonyság növelése érdekében két játékfilmstúdiót hoztak létre, a nagy állami filmgyár helyén 1956 után a Hunnia Filmstúdió működött tovább, a Híradó- és Dokumentumfilmgyárból pedig létrehozták a Budapest Filmstúdiót.[15] A kultúrpolitika számára még mindig elérhetőek voltak a direkt adminisztratív beavatkozási lehetőségek, forgatásokat le lehetett állíttatni, kész vagy félkész forgatókönyveket el lehetett utasítani, és bár utóbbira nemegyszer sor került, a kultúrpolitika igyekezett inkább a puha történetformálásnak egy régi-új mechanizmusát megalapozni. Az elképzelés az volt, hogy a készülő forgatókönyveket a dramaturgiai tanácsok (DT) stúdiókban rendezett vitáin maguk a filmesek és filmes káderek (stúdióvezetők, minisztériumi megbízottak) alakítják át a kultúrpolitikai elvárásoknak megfelelően.

Ez a módszer a Központi Dramaturgia megszüntetése ellenére sem vált el élesen az 1953 előtti gyakorlattól, kiindulópontjában azonban mutat egy fontos elmozdulást. Az ötvenes évek elején a filmötlet lényegében a központi akarat által született meg, a dramaturgiai intézmények célja azoknak az alkotóknak a megtalálása és irányba állítása volt, akik ezt az akaratot megvalósíthatták.[16] Az új dramaturgiai tanácsokban ehhez képest nőtt a művészek szabadsága, maga a forgatókönyv mint kulturális eszköz mellett a szerző szerepe is fontosabbá vált, és a külső kontroll lassú csökkentésével felelősségük is növekedett. Ezzel a formátummal nemcsak a művelődéspolitikai irányelvekben belengetett kulturális lazítást és a demokratikus szellemű vitafolyamatot lehetett modellezni, de egy olyan fórumot is meg lehetett teremteni, amelynek a segítségével az alkotók kollektív művészeti munkában sajátíthatják el és internalizálhatják az öncenzúra gyakorlatát.[17] Annak ellenére, hogy a szervezeti kereteket nem sokkal később újfent átalakították, ez a szemléletbeli fordulat alapvető hatással volt a későbbi évtizedek filmkészítési mechanizmusaira is, érdemes tehát megvizsgálni e vitafórum felépítését és működését, hogy megértsük, mennyiben voltak sikeresek e célok, milyen módon formálták át a készülő forgatókönyveket.

A két filmgyár közül a Hunnia számított tehát a nagyobbik testvérnek, korszerűbb technikával, nagyobb költségvetéssel működött, a presztízst pedig a legjobb nevű rendezők és dramaturgok jelenléte biztosította.[18] A stúdió igazgatói posztjára 1960-tól Horváth

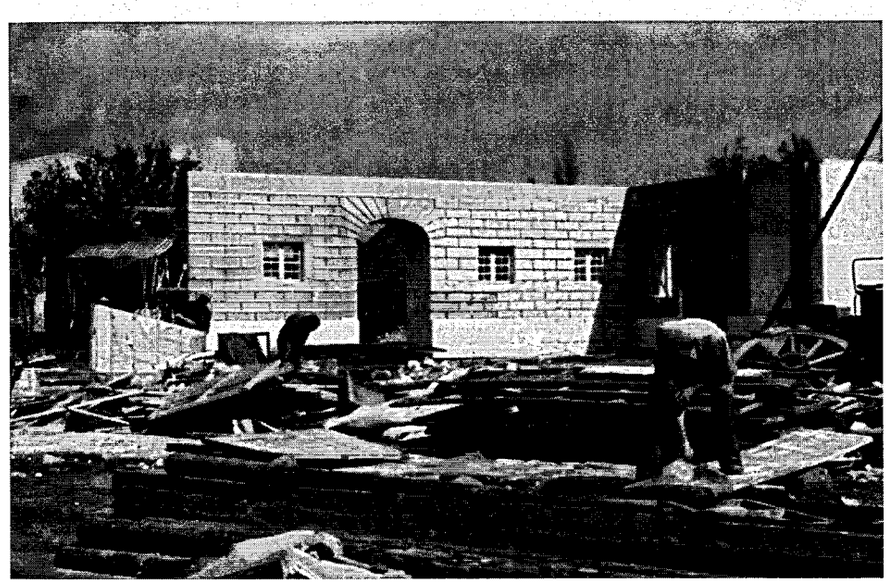
az önálló Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, ekkor indult be a szakma önálló szaklapja, a Filmvilág, és ebben az évben alakult meg a fiatal filmesek műhelye, a Balázs Béla Stúdió. Varga 2008: 45.

15 A két nagyobb filmstúdió kialakítása mellett rendkívül fontos fejlemény a Balázs Béla Stúdió 1959-es alapítása, mely a fiatal filmesek műhelyeként teret engedett a kísérletezésnek, ami jelentős filmalkotásokkal, szerzői életművek elindításával járult hozzá a magyar filmtörténethez.

16 Az 1950–1956 közötti időszak elmozdulásairól lásd: Szilágyi 1994: 30–35.

17 A filmkészítők bevonása az öncenzúra egyéni és kollektív kényszereinek rendszerébe már az ötvenes évek elejének gyártási gyakorlatában is jelen volt, ekkortól kezdve azonban az alkotók egyéni művészeti ambíciója is ettől függött. A tét már nem egy adott állam által rendelt és elvárt forgatókönyv legyártása volt tehát, hanem a szerzői vízió megvalósítása.

18 Varga 2008: 47.



1. kép. Róna utca 174., a Hunnia Filmgyár telepe (1960)

Márton került, aki régi-új szereplője volt a szocialista művészetpolitikának. Horváth 1956 előtt az MDP kultúrpolitikájának egyik legmagasabb rangú szereplője volt, Nagy Imre melletti kiállása miatt ugyanakkor 1956-ban lefokozták a Magyar Munkásmozgalmi Intézet munkatársi pozíciójába. Innen már feljebb lépésnek számított, hogy 1957 és 1960 között a Petőfi Irodalmi Múzeumot vezethette.[19] Horváth tehát túl volt karrierje csúcsán, hunniás igazgatói pozíciójában pedig '56-os múltja miatt nem volt nagy mozgástere. Egészen ellentétes karrierúttal érkezett az igazgatóhelyettes, az 1958-ban csupán 33 éves, ambiciózus Simó Jenő, későbbi művelődésügyi miniszterhelyettes, akinek a pályája felfelé ívelt, lelkesedésével és ideológiai buzgalmával le is körözte Horváthot a viták során.[20]

A kisebbik műhelyben, a Budapest Filmstúdióban – korábban Híradó- és Dokumentumfilmgyár – 1957-től készítettek játékfilmeket, a híradókkal és ismeretterjesztő filmekkel párhuzamosan.[21] A stúdió szerényebb felhozatallal bírt filmesek terén, a nagynevű írók, rendezők ugyanis először a Hunnia ajtaján kopogtattak. A stúdióban a profilbővítést követően 1959-re rendeződött az addig erősen akadozó játékfilmgyártás helyzete, köszönhetően annak, hogy ekkor csatlakozott a csapathoz Nemeskürty István

19 Horváth a stúdió igazgatói posztján Darvas Józsefet váltotta, akit 1959-ben az Írószövetség elnökévé neveztek ki. 1955-ös megszüntetése után 1957-ben Darvas állította vissza a DT intézményét.

20 1958 és 1962 között Simó lett a dramaturgiai munka első számú irányítója a Hunniában. Köllő 1994: 201.

21 Nemeskürty 1963: 95.

író, Várkonyi Zoltán rendező és Gottesmann Ernő gyártásvezető.[22] Nemeskürty, aki 1959-ig a Magvető Kiadó lektora volt, a dramaturgia élére került, így komoly befolyással bírt arra nézve, hogy melyik film készülhetett el, 1961-től az egész játékfilmosztály vezetője lett. A stúdió igazgatója 1959-től 1962-ig Ormos Tibor volt, aki lokális politikai figuraként az MDP, később az MSZMP VI. kerületi szervezetének első titkára volt 1959-es kinevezéséig. Az új vezetés tőle és a függő helyzetben lévő Horváthtól is joggal várhatta, hogy a párt kultúrpolitikai elvárásait érvényesíteni fogja. A magyarországi filmgyártás 1956 utáni átalakulási folyamata – az 1958–59-es stabilizációs időszakot követően – 1960-ra nyugvópontra jutott.[23] Kialakult az új intézmény- és gyártásrendszer, véget ért a személycserék sorozata: a korszak legmeghatározóbb szereplői az 1962–63-as átszervezésig posztjukon maradtak.

6. A dramaturgiai tanácsok felépítése és működése

Az 1950-es évek elején a Népművelési Minisztérium alá tartozó Központi Dramaturgia feladata a kultúrpolitikai vezetés által meghatározott témák ideológiailag tökéletesen megfelelő forgatókönyvbe öltése volt. Ez az előzetes cenzúrafolyamat nem tűnt el az 1960-as évek elejére sem, a Központi Dramaturgia funkcióját egy finomabb formára áthangolt változatban a stúdiók dramaturgiai tanácsai vették át.[24]

Ahhoz, hogy el tudjuk helyezni a dramaturgiai tanácsokat a filmkészítés folyamatában, érdemes rekonstruálni egy film elkészülésének útját a korszakban. Ennek első pillére a filmötletet röviden kifejtő témavázlat vagy filmnovella (esetleg már forgatókönyv) beérkezése a stúdióba. Rengeteg ilyen írást küldtek be – ezt gyakorlatilag bárki megtehette –, de csupán az anyagok apró töredéke jutott el a forgatásig vagy a bemutatóig. Ha valamelyik iromány felkeltette a stúdiók figyelmét, akkor kérhettek filmnovellát, azután forgatókönyvet az írótól.[25] Már ebben a fázisban működött az öncenzúra folyamata: gondosan meg kellett vizsgálni, hogy a forgatókönyv gazdaságilag megvalósítható-e, politikailag mennyire felel meg az aktuális elvárásoknak, illetve azt is, hogy az írója nincs-e épp indexen.[26] A novellák kiválasztásánál nagyon fontosak voltak a személyes kapcsolatok. Előnyt élveztek azok az írók, akik a stúdiók dramaturgiáján dolgoztak, kiemelt – a kultúrpolitikai iránymutatásnak megfelelő – szempont volt a kiválasztásnál, hogy a fiatal nemzedék is szóhoz jusson.[27] A stúdiók által kiválasztott forgatókönyvek ezután a DT elé kerültek.

A dramaturgiai tanács vitái a két filmstúdióban helyileg elkülönülve működtek, a Hunniáé Zuglóban, a Gyarmat utcában, a Budapesté a Könyves Kálmán körúton ült össze.[28] A két tanács szervezetileg 1960 januárjában vált el egymástól,[29] a személyi átfedések azonban megmaradtak, Simó és Horváth állandó vendég volt a Budapest Filmstúdió dramaturgiai tanácsában, és Nemeskürty is ott volt a legtöbb hunniás ülésen. A DT egy adott forgatókönyv kapcsán többször összeült, a tagok értékelték a művet, javaslatokat tettek, majd az átdolgozott könyvet újra megvitatták.[30] 1960 áprilisától a forgatókönyvek elfogadása a filmgyárak vezetőinek kezébe került, ha ők a DT-vel egyetértésben azt elfogadták, akkor beküldték a Művelődésügyi Minisztérium felelős szervének, a Filmfőigazgatóságnak, ami a filmgyártással és forgalmazással foglalkozó legmagasabb szintű állami fórum volt.[31] Ha onnan sem érkezett vétó, akkor kezdődhetett meg a forgatás. Az erről való döntés hatásköre 1960 októberétől ugyancsak a stúdióvezetők kezébe került. A film elkészülése azonban nem jelentette automatikusan, hogy az moziba is került, a bemutatásról előbb szintén a Filmfőigazgatóság döntött.[32]

A dramaturgiai tanácsok tehát immáron nem a politikai rendelésre készülő forgatókönyveket tökéletesítették, hanem különböző alkotók filmterveit vitatták meg és értékelték. A forgatókönyv központi szerepe részlegesen megmaradt, de fontosabbá vált,

22 Varga 2008: 46.

23 Az állandóság nem feltétlenül jelentett stabilitást is, ahogy erre Varga Balázs rámutat. Annak ellenére, hogy a gyártás- és intézményrendszer megszilárdult, a filmkészítés mindennapi gyakorlata nehezen tudta tartani a lépést a struktúra átalakításával, a végrehajtás nem ment gördülékenyen. Vö. Varga 2008: 48–50.

24 A DT a hatvanas évek elejére vált igazán jelentős szervvé, de már az ötvenes évek elején is létezett. Ekkor még a művészeti tanácsokkal egyetemben alá volt rendelve a Központi Dramaturgiának, nem dönthetett önállóan fontos kérdésekben, például arról, hogy melyik forgatókönyvből készülhet film. Feladata a forgatókönyvek – döntően ideológiai szempontok szerinti – fejlesztésének kontrollja volt.

25 A forgatókönyv típusainak és szerzőségének problémáiról a következő fejezetben részletesebben fogok beszámolni.

26 A témáról lásd például: Báthory Erzsi 2007: Fakan Legendárium. Beszélgetés Fakan Balázs Magyar Életmű-díjas dramaturggal (http://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/profiles/fakan-legendarium.hu.html).

27 A fiatalok bevonását a művészeti életbe, s annak részeként a filmgyártásba az MSZMP VIII. kongresszusának határozata, illetve egy 1963-as Simó Jenő-cikk (Simó 1963: 1405–1406) is fontos eredményként könyveli el. „Különösen örvendetes, hogy felnövőben van egy fiatal, a szocialista rendszerben nevelkedett, tehetséges művésznemzedék." Az MSZMP VIII. kongresszusának határozata a szocializmus építésében elért eredményekről és a párt előtt álló feladatokról, 1962. november 20–24. Vass 1964: 582.

28 A Hunnia központja a Gyarmat utca 39.-ben volt, gyártelepe a Gyarmat utcában és Pasaréten működött. A Budapest Filmstúdió központja a Könyves Kálmán körút 15.-ben volt, teleppel is csak itt rendelkezett.

29 Ez az állítás egy konkrét DT-vitán hangzott el. NFI Filmarchívum Ké. 35.3.

30 Nem ritka egy-egy forgatókönyv második vagy harmadik vitája során keletkezett jegyzőkönyvek esetén, hogy azok a korábbi üléseken elhangzott kritikákat és az átírásra vonatkozó elvárásokat is említették. Az engedélyezés elfogadásának az ötvenes évek elejéhez hasonlóan ekkor is fontos legitimáló szempontja maradt tehát, hogy a korábbi javaslatokat mennyire tudták beépíteni az alkotók.

31 Varga 2008: 17.

32 Varga 2008: 52.

hogy a szerzők hogyan valósítanák meg a művet, nem egy előre meghatározott koncepciót kellett véghez vinniük.[33] Bár e fórumokon még mindig működött az ideológiai kontroll, már teret engedtek az egyéni kezdeményezéseknek, és egyre inkább az utólagos cenzúra lépett az előzetes helyére – ahogyan az a hatvanas évek közepétől jellemzővé vált. Jelen vizsgálat szempontjából az előzetes cenzúra, a dramaturgiai tanácsokon megjelenő kontrollmechanizmusok, stratégiák és a résztvevők mozgástere az igazán lényeges. A dramaturgiai tanácsok felépítésének és működésének elemzéséhez a vitáikról készült jegyzőkönyvek jelentik az elsődleges forrásanyagot, amelyek a Filmarchívum könyvtárában találhatók. A jegyzőkönyvek egyedülálló bepillantást nyújtanak a forgatókönyvek keletkezésébe és formálódásába. Láthatóvá teszik, kik vettek részt a vitákon, hogyan értékelték a könyvekben megelevenedő karaktereket és fordulatokat, párbeszédeket, és hogy milyen jellegű érveket használtak azok átalakítására.[34]

A Hunnia Filmstúdió DT-vitái

1961-ben a Hunniában összesen tizenöt film készült el, melyek közül öt forgatókönyv vitájának a jegyzőkönyve áll rendelkezésre – ezek mindegyikét 1960-ban rendezték.[35] E vitákon átlagosan tizenkét-tizenöt fő jelent meg. Állandó tagnak számított Horváth Márton[36] és Simó Jenő, valamint a Filmfőigazgatóság képviselőjeként Bogács Antal – ők az összes vitán részt vettek. Minden ülésen megjelent továbbá a vitára bocsátott forgatókönyv írója, dramaturgja és a film tervezett rendezője,[37] ők képviselték az adott filmet.

33 A szerzőség problémájáról, ellentmondásairól és az ezzel kapcsolatos vitákról a következő fejezet értekezik.

34 A tanácsok összetételének elemzéséhez a Hunniában tartott öt (1960-as) és a Budapest Filmstúdióban tartott négy (három 1960-ból és egy 1962-ből) dramaturgiai ülés jegyzőkönyveit vizsgáltam. Az 1960-as dátum választását indokolta, hogy a kezdeti, még kaotikus átmenet utáni, de a teljes átszervezés előtti időszakra vonatkoznak. Az 1960 és 1962 között lezajlott viták elemzése tehát még egy változó időszak lenyomatát jelentik, ugyanakkor már a társadalmi gyakorlatok kikristályosodottabb formáiba engednek betekintést.

35 A Hunnia üléseire vonatkozó öt (általam vizsgált) jegyzőkönyv mindegyike 1960-ban keletkezett, a filmeket később, 1961-ben vagy 1962-ben mutatták be. Az öt film: 1. a Palásthy György forgatókönyve nyomán Szemes Mihály rendezésében megvalósult *Alba Regia*, 2. a Köllő Miklós és Oláh László *Barázda* című forgatókönyve alapján készült, Zolnay Pál által rendezett *Áprilisi riadó*, 3. a Bacsó Péter által írt és Fábri Zoltán által rendezett *Két félidő a pokolban*, 4. Solymár József és Nádasy László *Megöltek egy leányt* című forgatókönyve nyomán készült, azonos című film, Nádasy László rendezésében, 5. a Hegedűs Zoltán által írt és Mészáros Gyula által rendezett *Az ígéret földje*.

36 Az *Alba Regia* vitáján, 1960. február 1-jén még Kondor István töltötte be a Hunnia igazgatói posztját, Horváth Márton ekkor dramaturgiai tanácsi tagként szerepelt a vitán. NFI Filmarchívum Ké. 191.28.

37 A jegyzőkönyvekben szereplő tervezett rendezők személye nem mindig esett egybe a film későbbi, tényleges rendezőjével. Ritka esetben a rendező személye még változhatott a forgatókönyv-átalakítások során.

Velük szemben a forgatókönyvet külső szemmel értékelő, kritizáló tagok foglaltak helyet – ideértve a filmkészítőket (elsősorban rendezőket, dramaturgokat) és a kultúrpolitikusokat is. A Hunniánál olyan mély volt a merítés, hogy folyamatosan cserélhették a tagokat, az öt vitán tanácsi tagként összesen tizenegy névvel találkozhatunk. Ki kell emelni közülük a Budapest Filmstúdió művészeti vezetőjét, Nemeskürty Istvánt, aki három alkalommal volt jelen a Hunnia ülésén is. Mesterházi Lajos, a tekintélyes kurzusíró négy vitán vett részt. Mesterházi már az MDP-időszakban is ismert kultúrpolitikai szereplő volt a Magyar Rádió munkatársaként, később a *Művelt Nép*, majd az *Élet és Irodalom* szerkesztőjeként. Jól mutatja a bőség zavarát a Hunnia esetében, hogy az egyes vitákon sokszor teljesen különböző névsorral találkozhatunk.[38]

Sokat elmond a belső dinamikáról, hogy a vitákat általában Horváth Márton igazgató nyitotta meg, érdemben viszont mindig Simó Jenő szólt hozzá először, ő ismertette az adott anyagot, és ő vetette fel a fontosabb problémákat az adott filmtervvel kapcsolatban, ezzel alapvetően meghatározva a viták irányát. A forgatókönyvíróknak elsősorban őket kellett rábírniuk, hogy filmjüket mindenképpen el lehet és el is kell készíteni. Maga Simó fogalmazta meg egy *Kortárs*ban megjelent cikkében – persze saját szerepét is felnagyítva –, hogy az alkotóknak elsősorban nem a nézők elvárásait kellett szem előtt tartaniuk, csak a DT döntéshozóit meggyőzniük.[39]

Az 1960-tól működő szabályozás szerint a forgatókönyv elfogadásának joga ugyan már nem a minisztérium alá tartozó Filmfőigazgatóság kezében volt, ennek ellenére minden ülésre delegáltak egy tagot a munka ellenőrzésére.[40] A Hunnia ülésein ezt a szerepet Bogács Antal, a Filmfőigazgatóság munkatársa látta el. Bogács általában röviden szólt hozzá, apróbb tartalmi észrevételei voltak, jellemzően dicsérő szavakkal beszélt az egyes forgatókönyvekről. Annak, hogy a főigazgatóság nem gyakorolt komoly nyomást a dramaturgiai tanácsokra, több oka lehetett. Egyrészt úgy tűnik, hogy az 1960-as év vizsgált forgatókönyvei alapvetően megfeleltek az elvárásoknak, másrészt megvoltak a lehetőségeik, hogy a filmek elkészülésébe más módon avatkozzanak be, nem kellett a DT ülésein erőt demonstrálniuk. Előfordult például, hogy a főigazgatóság Horváth Mártont megkerülve a DT által már elfogadott forgatókönyveket gáncsolt el, előkészületek vagy már forgatás alatt lévő filmet állított le.[41]

A tanácsban részt vevő, nem állandó tagnak számító írók, rendezők elsősorban dramaturgiai jellegű észrevételekkel szolgáltak, a forgatókönyv hitelességével, cselek-

38 A jegyzőkönyvek tanúsága szerint rendezőként jelent meg a vitákon: Makk Károly, Bacsó Péter, Hegedűs Zoltán, Mészáros Gyula, Nádasy László, Szemes Mihály (mindannyian egy alkalommal). A DT tagjaként négy alkalommal jelent meg Mesterházi Lajos, háromszor Köllő Miklós (író-dramaturg, később stúdióvezető), Nemeskürty István, Kovács András (rendező), két alkalommal Király István (irodalomtörténész), Herskó János (filmrendező), Marton Endre (színházi rendező), és egy ízben vett részt az ülésen Nádasdy Kálmán, Darvas József és Fábri Zoltán.

39 Simó 1963: 1412.

40 Varga 2008: 52.

41 Varga 2008: 53.

ményével, mondanivalójával kapcsolatban tettek megjegyzéseket. Érveik átvitele és legitimálása érdekében gyakori stratégiának tűnik, hogy az esztétikai és dramaturgiai észrevételeket rendre az ideológia által elvárt logika szerint csomagolták be, hogy az minden jelenlévő számára elfogadható legyen. Az esztétikai és az ideológiai célok két különböző úton is összetalálkozhattak, egyik oldalról, mikor a cselekmény és karakterek ideológiai elvárásokhoz való közelítését várták el, másrészről amikor az esztétikai célok elérése érdekében az ideológiai elvárások fénytörésében igyekeztek értelmezni saját vagy mások filmterveit.

A felsorolt nevekből az erőviszonyok is valamelyest kirajzolódnak: a Hunniában súlyosabb volt a hatalmi kontroll, mint a kisebbik filmgyárban; a fontos posztokon kipróbált káderek ültek. A szigorúbb ellenőrzés érthető is a jóval nagyobb állami ráfordítással működő, az ország legjobbjainak számító írókat és rendezőket felvonultató stúdió esetében. Szerephez jutottak a középgeneráció tagjai: Fábri Zoltán, Makk Károly, az írói és dramaturgiai munkájával kiemelkedő Bacsó Péter, Köllő Miklós, Kovács András, valamint a korábban említett, Horthy-korszakból örökölt, ugyanakkor 1949 óta több sikeres kurzusfilmmel bizonyító veteránok (Keleti Márton, Bán Frigyes, Gertler Viktor). Valószínűleg ennek az erősebb kontrollnak köszönhető, hogy a légkör nem volt éppen felhőtlen a Hunniában. Ehhez járult hozzá az erőltetett üzemmenet, a stúdióban uralkodó bizalmatlanság és a sokszor kaotikus állapotok, amelyeknek köszönhetően 1960-ban rövid időre le is állt a munka a gyárban.[42]

A Budapest Filmstúdió DT-vitái

A Budapest Filmstúdió esetében vizsgált DT-üléseken átlagosan tíz-tizenketten vettek részt.[43] Minden vitán megjelent Ormos Tibor, a stúdió igazgatója és Nemeskürty István művészeti vezető. Rendre képviseltette magát a Hunnia vezetősége is: a négy ülés közül mindössze egy volt olyan, ahol sem Horváth Márton, sem Simó Jenő nem jelent meg.

42 A kaotikus állapotok oka – Horváth Márton tapasztalatlansága mellett – az elvárások és a realitás közti különbség volt. Ha a filmgyártás legapróbb folyamataiban már nem is volt olyan szigorú tervszerűség, ellenőrzés, bizonyos számú film legyártása ekkor is elvárás volt. Elkészülésüket viszont sok nehézség hátráltatta. A főigazgatóság például több forgatást állított le, forgatókönyvet utasított el, így előfordult, hogy az év közepére már hiány mutatkozott filmtervekből. Problémát jelentett az is, ha egy film átlépte a tervezett költségvetést, akkor a következő forgatásoknál már takarékoskodni kellett. Varga 2008: 56.

43 A 1960-ban megvitatott művek Hernádi Gyula *Deszkakolostor*ának forgatókönyve, Mándy Iván *Csutak és a szürke ló* című ifjúsági regénye és Csurka István *Gyöngy és kavics* című munkája. Közülük a *Deszkakolostor*t még a forgatás előtt leállították. A *Csutak és a szürke ló* Várkonyi Zoltán rendezésében elkészült, Csurka forgatókönyve alapján pedig Kis József rendezett filmet *Májusi fagy* címmel. A negyedik film kilóg az általam meghatározott (1960–1961-es) időkeretből: Jancsó Miklós klasszikusa, az *Oldás és kötés* dramaturgiai vitáját ugyanis 1962. május 11-én rendezték. Összesen húsz játékfilm készült 1957 és 1962 között a stúdióban. Nemeskürty 1963: 96.

Várkonyi Zoltán – aki összesen négy filmet rendezett a stúdióban 1959 és 1962 között[44] – két vitán vett részt. Rajtuk kívül minden vitán megjelent az adott forgatókönyv írója, dramaturgja és a leendő rendező. A Filmfőigazgatóságot a Budapest Filmstúdió esetében Garai Erzsébet képviselte, aki kollégájával, Bogács Antallal ellentétben többször is heves vitába bocsátkozott a forgatókönyvírókkal és az őket rendre megvédő Nemeskürtyvel. A tanács többi tagja a stúdió írói, dramaturgi csapatából került ki. Idetartozott például – a fiatal generáció egyik képviselője – Fakan Balázs dramaturg, aki a négyből három vitán jelent meg. Fakan a főiskola után azonnal a Budapest Filmstúdióba került, többek között az ő feladata volt a beküldött rengeteg írás elolvasása és értékelése. Ugyancsak a főiskola elvégzése után került a dramaturgiára Elek Judit, és szintén itt indult be a forgatókönyvírói karrierje Csurka Istvánnak – ő a vizsgált viták közül kettőn jelent meg, egyszer aktuális szerzőként. Az összes vitán részt vett továbbá Nemes Károly filmtörténész, a színházi világot pedig Szinetár Miklós és Marton Endre képviselte. A stúdióban dolgoztak még olyan tehetséges, a hatvanas-hetvenes években már meghatározó filmesek, mint Gaál István, Szabó István vagy Sára Sándor,[45] az ő nevükkel az 1960-as DT-vitákon azonban még nem találkozunk. A filmkészítés progresszívebb ágához tartozó, az ötvenes években a munkáikkal komoly érdemeket szerzett rendezőket, írókat Nemeskürty elmondása szerint a Hunnia „kisajátította", nem engedte, hogy a Budapest Filmstúdióban is forgathassanak, de annak DT-ülésein részt vehettek. Ebbe a kategóriába tartozott Fábri Zoltán, akit Nemeskürty felkért egy regény megfilmesítésére, de azt a Hunnia nem hagyta jóvá.[46] Ugyancsak többször feltűnik a viták jegyzőkönyveiben a Hunnia kötelékébe tartozó Kovács András neve is.

Annak ellenére, hogy a Hunnia és a Budapest Filmstúdió dramaturgiai tanácsai szervezetileg elváltak, jellegükben nem sokban különböztek egymástól. A viták jegyzőkönyvei alapján a Budapest Filmstúdióban nem változtattak a tanácsi vita koreográfiáján, viszont igyekeztek kollegiálisabb légkört kialakítani. Gottesmann Ernő gyártásvezető így emlékezett vissza erre az időszakra: „A hangulat az első perctől kezdve rendkívül baráti volt. […] Ekkor alakult ki az a nagyon lényeges valami, amit ma úgy hívunk, hogy stúdiószellem."[47] Az oldott légkör kialakításában nagy szerepe volt Nemeskürty Istvánnak, aki támogatta a fiatal filmeseket, a vitákon rendre megvédte a stúdió íróit a Filmfőigazgatóság és a Hunnia képviselőinek támadásaival szemben. A Nemeskürty vezette tanácsok általában háromszor ültek össze, mire elfogadták az adott forgatókönyvet. A stúdió vezetője felkért valakit, hogy opponensként kritizálja a művet, a végső egyeztetésre pedig akkor kerülhetett sor, ha a film írója, dramaturgja és tervezett rendezője egyöntetűen késznek tartotta az anyagot.[48]

44 Nemeskürty 1963: 96.
45 Nemeskürty 1963: 97.
46 Nemeskürty 1990: 27.
47 Nemeskürty 1990: 77–79.
48 Nemeskürty 1990: 27.

2. kép. Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Filmgyártó Vállalat 2. számú telepének műterme. Az MTV *Oly korban éltünk...* című hatrészes filmjének forgatása (1965)

A legtöbb vitán Nemeskürty István fűzte az első javaslatokat a tervekhez. Érezhetően fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy a DT elé kerülő írásokat nagyon komolyan veszik, azokból a forgatókönyvekből mindenképpen filmet szeretnének forgatni. Ormos Tibor kevésbé tett tartalomra vonatkozó elvárásokat, inkább moderálta a beszélgetéseket, megnyitotta a vitákat, illetve a végén összegezte a hátralévő teendőket. Az a tény, hogy a DT-üléseken rendre megjelent a hunniás Horváth Márton és Simó Jenő is, mutatja, hogy a nagyobbik stúdió erős befolyással bírt a kisebbikre. Ők ketten – és köztük kifejezetten Simó Jenő – képviselték a hivatalos kultúrpolitikai irányelveket. Az ő ideológiaértelmezése szerint a magyar film legfontosabb feladata a kispolgári, burzsoá értékrend elleni harc, a „mai szocialista világ" nehézségeinek, konfliktusainak bemutatása – nemet mondva ezáltal az ötvenes évek sematizmusára. Az ideológiai tartalmat a filmek mondanivalójában továbbra is elvárták: a „mai problémákra" „szocialista hősöknek" „szocialista megoldást" kellett találni, válaszolniuk kellett az élet nagy kérdéseire.[49]

49 Simó 1962a: 1383–1393.

A filmes történetek megalkotása és formálása továbbra is kollektív munkában zajlott, maguk a filmesek is hozzászóltak egymás készülő terveihez, a stúdióvezetők pedig igyekeztek egyensúlyozni a minisztérium és a filmesek érdekei között, és egyfajta paternalista pozícióban védeni és orientálni művészeti kollektívájukat. A filmesek visszaemlékezései alapján Nemeskürty István és a kezdeti nehézségeket követően Horváth Márton is derekasan próbálkozott a meglévő eszközeivel a művészeket képviselni az állam és a párt aggályaival szemben.[50] A dramaturgiai tanács személyi és szervezeti felépítésének ismeretében érdemes megnézni azt működés közben is. Egyrészt egy olyan általánosabb esetet, ahol az ideológiai-esztétikai orientálás nyomán előálló változtatások képesek minden fél számára elfogadható kompromisszumot eredményezni, ugyanakkor nem javítják érdemben a film esztétikai és ideológiai minőségét. Másrészt egy példát az alkotói leleményességre, amivel ezek a lazább játékszabályok, egy csipetnyi szerencsével, megkerülhetők voltak.

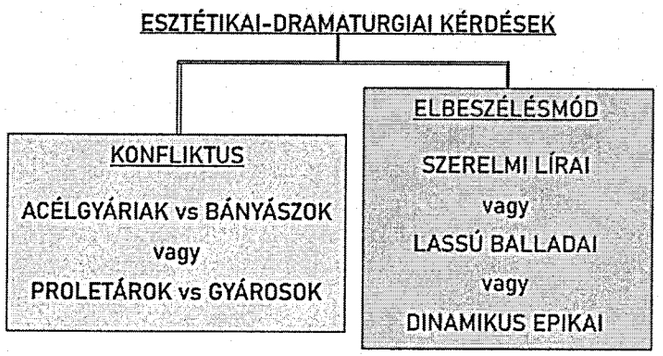
7. Rómeó, Júlia és a munkásmozgalom – egy példa a történetformálás gyakorlatára

A Filmarchívum összesen hetvennégy DT-jegyzőkönyvet őriz az 1950-től 1962-ig terjedő időszakra vonatkozóan. Sajnos egy filmhez sincs kivétel nélkül csupán egyetlen vita jegyzőkönyve kapcsolódik, holott maguk a jegyzőkönyvek szövegei is tanúsítják, hogy a készülő változatokról újabb vitákat tartottak. Ebből a hiányból következően nem lehetséges egy forgatókönyv átalakulásának teljes útját rekonstruálni. Így az a kézenfekvő megoldás, hogy visszafelé, magától az elkészült filmtől közelítsek a filmötlet átalakításához. Egy olyan esetet mutatok be, ahol a DT ideológiai, és ahogy látni fogjuk, attól nagyon nehezen elválasztható esztétikai érvek mentén igyekezett alakítani egy olyan forgatókönyvet, amely egy klasszikus cselekményt, Rómeó és Júlia történetét egy politikailag fajsúlyos történelmi környezetbe – az első világháború utáni munkásmozgalom világába – helyezi. A Solymár József novellája alapján Nádasy László által írt és rendezett *Megöltek egy leányt* című film keletkezéstörténete véleményem szerint kiváló példa a DT-viták modellezett vagy szimulációs jellegére, valamint arra, hogy ez a forma miért nem volt alkalmas valós esztétikai-dramaturgiai problémák megoldására, és miért ragadt meg végül az ideológiailag rendkívül kedvező témájú alkotás az „ígéretes" szinten.

50 Horváth Márton figurája jó példa a filmgyártáson, tágabban a szocialista kultúrán belüli szerepek bonyolultságának illusztrálására. A ma divatos „komcsizás" szellemében a közéleti személyiségek megítélését is gyakran a „rendszerkritikus" *versus* „kiszolgáló" bináris skálán ítélik meg. Ez azonban elmossa az egyéni attitűdök változatosságát, a hatalmi helyzetben lévők korlátozott, de mégis létező döntési mozgásterét, de ugyanígy a rendszerrel szemben kritikus hangok legkülönbözőbb céljait és motivációit is.

A film cselekménye egy nógrádi ipartelepen játszódik az első világháború utolsó napjaiban. A nyomorúságos körülmények között tengődő helyi bányászok és acélgyári munkások között évtizedes ellentét húzódik. A konfliktus akkor mélyül el igazán, amikor a hátországban kizsigerelt acélgyáriak sztrájkba lépnek, de a bányászok nem állnak ki mellettük. Az ellenséges táborok két ártatlan fiatalja, a bányászok szomorú szemű szépleánya, Ilonka és az acélgyáriak ifjú legénye, Sanyi között szerelem szövődik. Ahogy a két hős szerelme egyre erősebben lángol fel, az ipartelepet átitató feszültség is tovább izzik. Azonban az elfojtott sérelmek felszínre kerülésével és lassú oldódásával mindkét csoport kezd rádöbbenni, hogy az igazi ellenséget nem egymásban, hanem az őket munkára fogó és a feszültséget fondorlatosan szító uralkodó osztályokban (gyáros burzsoáziában és a csendőrségben) kell keresniük. A film tragikus zárójelenetében a csendőrök rosszul sikerült figyelmeztető lövése Ilonkát találja el, aki holtan esik össze. Az összegyűlt harag és csalódottság ezután már a csendőrök ellen összpontosul, a közös gyász pedig végérvényesen összekovácsolja a két tábort.

A cselekménnyel kapcsolatos vitában megmutatkozik az ideológiai és az esztétikai érvek bonyolult összefonódása és az ebből fakadó művészeti bizonytalanság, amit ez a finomabb előzetes cenzúra generált. A forgatókönyv első változatának vitáján a leendő film által megjelenített konfliktusok mibenlétére és azok elbeszélésének módjára igyekeztek kielégítő megoldásokat találni. A megfogalmazott fő problémák valóban tisztán dramaturgiai természetűek voltak, miszerint a forgatókönyvnek nincs meg a fókuszpontja a konfliktus esetén. A történet ugyanis két különböző ellentétet kombinál – az acélgyáriakét és a bányászokét, valamint a tágabb szembenállást a proletárok (bányászok és munkások) és a kizsákmányolók (gyárosok, csendőrök) között. Emellett az elbeszélésmód kérdésében is bizonytalanság tükröződött. A film sötét balladai alaptónusa mellett a főszereplők közötti románc lírai elbeszélése és a munkásmozgalom dinamikus epikus elmesélésének lehetősége is felvetődött az anyagban (*1. ábra*).



1. ábra. A *Megöltek egy leányt* forgatókönyvének lehetséges dramaturgiai és stilisztikai megvalósításai

A vitán elhangzó javaslatokban tetten érhető az ideológia történetformáló természete, ugyanakkor az is, hogy az ideológiai jellegű, a művészeti-dramaturgiai jellegű és a valós tapasztalati jellegű tanácsokat nemigen lehetett egyensúlyba hozni, ami végső soron egymás mellett elbeszélő, egymásnak ellentmondó megvalósítási javaslatokat indukált. Simó Jenő igazgatóhelyettes direkt ideológiai ráncfelvarrásokat javasolt, a forradalom előestéjének levegőjét fényesebbé tenni, a párt szervezőerejét jobban hangsúlyozni, a mozgalmi feszültség növelése érdekében pedig a csendőröket is keményebben fogó ceruzával megrajzolni. Simó javaslata tehát a proletárok és a csendőrök konfliktusát élezte volna ki egy kevésbé borongós balladai, mint inkább mozgósító erejű epikus elbeszélésben. Még hangosabban érvelt a politikai mondanivaló tisztázása mellett Mesterházi Lajos. Az egységes, ideológiailag világos cselekmény felépítése érdekében csak azokat az elemeket tartotta megtartásra érdemesnek, amelyek ezt a fő irányvonalat erősítik. Ebből a megfontolásból magát a Rómeó és Júlia történetet is inkább a fő ügytől eltávolító eszköznek nevezte.

Köllő Miklós, Nemeskürty István és Makk Károly javaslata tükrözi, hogy az ideológiai korrektség sok esetben egyensúlyba hozható volt a dramaturgiai hitelességgel és következetességgel. Mindhárman a bányászok és az acélgyári munkások közötti konfliktust érezték kidolgozatlannak, aminek hatására a művészeti (és egyben ideológiai) végkifejlet, a szolidaritás egysége sem lesz eléggé hiteles. Nemeskürty és Makk is azt az ideológiai csomagolású, mégis a dramaturgiai hitelességet is kínáló irányt javasolta, hogy az alkotók a bányászok és munkások közötti konfliktust dolgozzák ki árnyaltabban, mégpedig úgy, hogy tisztábban világítsák meg, hogy a köztük lévő feszültséget az uralkodó osztály szítja. Utolsó bírálóként Horváth Márton szólalt fel, mindenekelőtt hasznosnak nevezte a vitát, kritikája elsősorban az atmoszféra ábrázolására irányult, maga is kiemelte a balladai stílus és az atmoszféra epikus leírása közötti ellentmondást, de Mesterházival ellentétben fontosnak tartotta volna kiegészíteni a balladai stílust a két ifjú közötti szerelem lírai megrajzolásával is.[51]

A bemutatott filmet összevetve a vitán elhangzottakkal, úgy tűnik, hogy apróbb változtatásokon kívül (egy-egy jelenet átalakítása, elhagyása), a nagy egészt nem befolyásolták érdemben a hozzászólások. Az alkotók számos kisebb engedményt tettek a végső kompromisszum érdekében, ennek eredményeképpen viszont egységes alkotói koncepció helyett egy zavaros elegy jött létre. A szerzők nem kötelezték el magukat egyik nagy konfliktus kihangsúlyozása mellett sem, így a munkások és acélgyáriak konfliktusát részben homályban hagyták. Ez ugyan kedvezett a balladai elbeszélésmódnak, viszont a proletárok és kizsákmányolók közötti ellentét balladai mesélőformája egy erős osztályharcos kontúrt is kapott. Ez végső soron azt eredményezte, hogy a balladai alaptónust ugyan sikerült megtartani, de cserébe a kidolgozatlan szerelmi szál szinte teljesen elhalványult, és a balladai elbeszélésmód erősen kontrasztos viszonyba került

51 NFI Filmarchívum Ké 191/16.

a mozgalmi epikaelemekkel. Az emelkedettebb hangulatú légkör, az öntudatosabb munkásattitűdök és a munkásmozgalmi egység megszületésének narratívája érezhetően nagyobb részt hasított ki az elkészült filmből, mint a forgatókönyv korai változataiban.

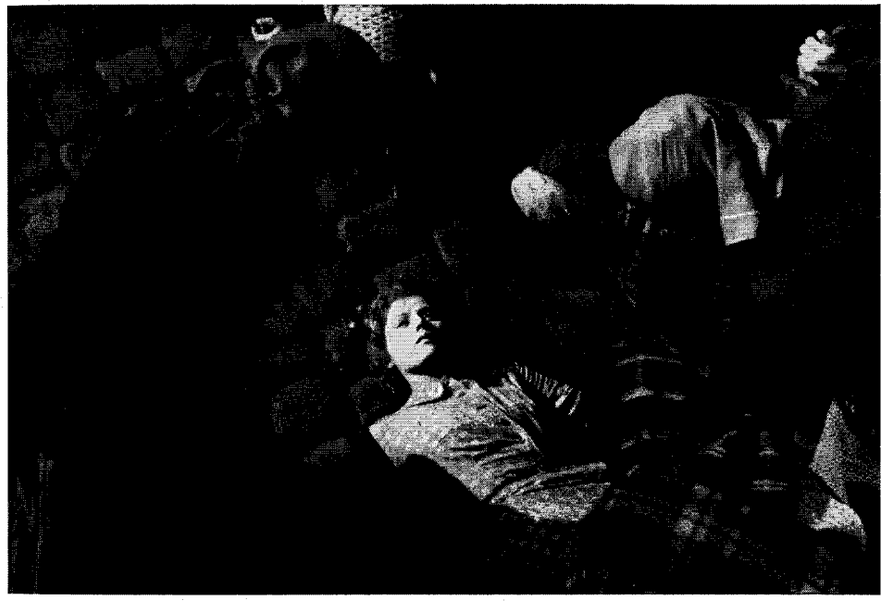
Különösen árulkodó a két elbeszélésmód közötti kontraszt abban a kocsmajelenetben – nagyjából a film második harmadának legelején –, amelyben ugyan a két proletárcsoport közötti feszültség lényege sem tisztázott még, az acélgyáriak vezére, Sanyi apja (Páger Antal) máris egy buzgó, félreérthetetlenül kommunista beszédet mond a teljes gyári kollektíva előtt: „hogyan akarunk mi világforradalmat, ha itt a Karancs alján se tudjuk megcsinálni a békességet?" – hangzik el az esszencia a beszéd végén. Hogy a mozgalmi epika felhangosítása a téma politikai jelentőségéből vagy az alkotói koncepció határozatlanságából fakadt-e, nem könnyű megválaszolni, mindenesetre ezt az irányt látta felerősödni Kovács András is, mikor a forgatókönyv egy későbbi változatának vitájára emlékezett vissza:

> „A kitűnő téma a könyv vitái során egyre halványodott: »rossz fényt vet a munkásokra, nem a fő ellentétet ábrázolja a munkások és a tőkések között, nem elég öntudatosak a munkásfigurák, történelemhamisítás« – ilyen bírálatok hangzottak el a könyvről. A munka során egyre halványultak az ösztönös erők, egyre öntudatosabbak lettek a munkások, s a végén még pótfelvételekkel is retusáltak a képen."[52]

A *Megöltek egy leányt* DT-vitáinak elemzése véleményem szerint jó lakmuszpapír e fórum általános hiányosságainak felmérésére, amelyek nemcsak a filmesek, de a párt és a kultúracsinálók számára egyaránt problémát jelentettek. A munkásmozgalmi film esete ugyanis érzékletesen mutat rá a dramaturgiai viták modellezett jellegére. Egyrészt nem volt egyértelmű parancsoló ereje a vitán elhangzott érveknek, a javaslatok gyakran egymásnak ellentmondó állításokat fogalmaztak meg, mindenki elmondhatta a maga véleményét, de – a tényleges döntéshozók (ebben az esetben Simó) szaván kívül – ezek nagy része nem volt fajsúlyos hatással a kész alkotásra.[53] Másrészt annyiban is a viták szimulációs jellege dominál, hogy bármennyire megfogalmazhattak esetleg a dramaturgiai hitelességre vonatkozó szakmai érveket, ha a téma politikai horderővel bírt, a végső szót jellemzően – akár a forgatókönyvet illetően, akár már a forgatás vagy vágás

52 Kovács András filmrendező az első változat vitáján még nem vett részt, így ezek a számára nem túl kellemes élmények biztosan a következő változatok vitáin érték. Kovács 1978: 43.

53 Ezt az operettjelleget gúnyolta ki a filmgyár belső működéséről szóló 1964-es szatíra, a *Miért rosszak a magyar filmek?* is. A filmben megjelenő dramaturgiai tanács tagjai egy érdektelen, de – sajnálatos módon – kötelező rítuson vesznek részt, jórészt inkább a banális személyes problémáik járnak az eszükben az ülés alatt, a felszólalók véleménye között pedig szakadéknyi ellentmondások feszülnek, ez viszont azért nem probléma, mert úgy sincs semmi jelentőségük, hiszen végül a stúdióvezető egyszemélyi döntése lesz a mérvadó. (A *Miért rosszak a magyar filmek?* a következő fejezet egyik legfontosabb történeti forrásaként tér majd vissza.)



3. kép. *Megöltek egy leányt*

procedúrájában – az ideológiai elvárások határozták meg. A *Megöltek egy leányt* esetében szépen megmutatkoznak azok az elképzelések, amelyek szerint egy cselekmény belső következetessége az ideológia által elvárt elbeszélési logikára fűzhető fel. Ez az ideális történet ki is olvasható a DT-n elhangzottakból: „az uralkodó osztály évtizedeken keresztül tudatos fondorlattal gerjesztette az acélgyáriak és bányászok ellentétét, annak érdekében, hogy elnyomásban tarthassa őket. A hosszú kizsákmányoltság-érzés és a felesleges háború igazságtalanság-élménye rádöbbenti a két csoportot, hogy csak a munkásmozgalmi egység összekovácsolása árán győzhetik le elnyomóikat." Ez a lehetséges cselekményleírás még akár az 1953 előtti osztályharcos mozi kiemelkedő példányáé is lehetett volna, de a szerelmi szál finomságával és még inkább a sötét balladai elbeszélésmóddal kevésbé volt összeegyeztethető.[54]

54 Ezzel együtt a mára teljesen elfelejtett alkotás viszonylag pozitív kritikákat kapott a kortársaktól, jóllehet ebben a kritikusoknak kedves munkásmozgalmi téma döntő súllyal esett latba. A *Népszabadság* értékelése szerint Nádasy filmje nem tökéletes alkotás, mégis egy fontos lépés a sematikus filmektől a művészeti megújulás felé. (Molnár G. Péter: Acélgyári Romeo és Bányatelepi Júlia – Jegyzetek a Megöltek egy leányt című magyar filmről. *Népszabadság*, 1961. október 24. 12.) Ezt az érzést a film azzal érte el a kritikusok szemében, hogy a meglévő – általuk is kiemelt – hiányosságokkal együtt, de valamilyen szinten sikerült a munkásmozgalom kollektív-ideológiai ügyét a magánéleti szállal összehangolni, ami átélhetőbbé tette a sematizmus veszélyével fenyegető tematikát.

8. *Oldás és kötés* – egy példa az alkotói leleményre

Amennyiben a *Megöltek egy leányt* vitáját a DT-mechanizmusok átlagos esetének tekintem, úgy egy különleges esetet is érdemes górcső alá venni, amely nem más, mint Hernádi Gyula és Jancsó Miklós klasszikusának, az *Oldás és kötés*nek a históriája. Bár elkészülésének körülményei különlegesnek mondhatók, annyiban az *Oldás és kötés* esete is általános, hogy rámutat a megfogható történet és az abból leszűrhető mondanivaló kitapintásának fontosságára az ideológiai formálás szempontjából. Ez még látványosabb egy olyan esetben, ahol sem kézzelfogható történet, sem egyértelmű mondanivaló nem állt a jelenlévők rendelkezésére. Hogy egy ilyen film még az átmeneti keretek között elkészülhetett, az az alkotói leleményeknek egész tárházának köszönhető.[55]

Az 1962-ben még kezdő – később számos kiváló filmet közösen komponáló – Hernádi–Jancsó-szerzőpáros nem volt éppen könnyű helyzetben. Jancsó első Budapest filmstúdiós nagyjátékfilmje, az 1959-es *A harangok Rómába mentek* komoly bukásnak számított, első közös vállalkozásuk, Hernádi novelláskötetének, a *Deszkakolostor*nak a filmre vitele pedig meghiúsult, és ha ez nem lett volna elég, Hernádi 1962-ben még indexen is volt.[56] A szerzőpáros első leleménye, hogy Hernádi nevét titokban tartották a forgatókönyv vitáin azt Jancsó Miklós és az eredeti filmnovellát jegyző Lengyel József munkájaként tárgyalták.[57]

A paraszti származásból felemelkedő, a tanyavilágból Budapestre költöző orvos, a rövid idő alatt teljesen megváltozott világtól elidegenedő Járom Ambrus történetével kapcsolatban a dramaturgiai tanács legfőbb – és lényegében egyetlen – problémája az volt, hogy nem találta a kitapintható cselekményt és a megfogható üzenetet. „Derüljön ki a film mondanivalója"! Ezek Nemeskürty István szavai, aki a művészeti megfontolás mellett minden bizonnyal azzal is számolt, hogy a mondanivaló által tudja artikulálni a filmtervet a minisztérium felé, és ennek (akár csak látszólagos) tisztázása szükséges ahhoz, hogy a DT áldását adja rá. Valószínűleg Nemeskürtyéhez hasonló okokból Kovács András is ugyanezt kifogásolta:

55 Ez a különleges kontextus, ami miatt az *Oldás és kötés* elemzése mellett döntöttem, bármennyire is kilóg a korábban követett 1960-as év filmterveinek vitái közül. Az átlagosabb eset mellett ez a történet éppen a specifikussága révén mutat rá a korszak filmirányításának működési mechanizmusaira és ellentmondásaira.

56 Marx 2000: 76–79.

57 Ez a szcenárió azért volt kívánatos, mert Lengyel József ekkor a kultúrpolitika által támogatott kategóriába tartozott, novellájának kiválasztásától így joggal lehetett remélni, hogy a tervezett film pozícióját erősítheti a cenzúrával szemben. Az eredeti szöveghez képest a filmnovellában komoly átalakításokat eszközöltek, a történet két meghatározó világa (kórház és tanyavilág) közé egy teljesen újat (nagyvárosi értelmiségi közeg) illesztettek be. Ez okozott is némi feszültséget a szerzőpáros és Lengyel között, végül azonban sikerült ezeket tisztázni, és a filmnovella írója is rábólintott a változtatásokra. Gelencsér 2015: 215–216.

> „[N]em tartja jó módszernek, hogy nem mondták el előre az alkotók, hogy tulajdonképpen mit akarnak, milyen mondanivalót akarnak ábrázolni. […] Így mindenki csak saját elgondolását tudja elmondani, s így nem tudnak ahhoz hozzászólni, hogy mi az, amit Jancsó akart."[58]

A cselekményben mutatkozó információhiány tökéletes módszernek bizonyult, kisebb támadási felületet hagyott a kritikák számára, Kovács András szavainak megfelelően a megszólalók a saját egyéni értelmezéseiket olvasták rá arra a szűkszavú anyagra, amit detektáltak:

> „[A] fővárosban élő fiatal értelmiségi az élet valódi tartalma mellett elmegy, kozmopolita, sznob világ megfertőzte, s helyét az életben bizonytalanná tette."[59]

> „Arról van szó, hogy egy generációt kineveztek valamivé s nem lettek azzá. Készen kaptak mindent. Járom rádöbbent arra, hogy ő nem az az orvos – vagy nem egészen az – a szocialista, aminek kinevezték. Eddig csinálták őt, most magának kell magát csinálnia. S ezzel szocialistább lesz."[60]

A cselekmény sajátos, egyéni interpretációi mellett komoly kritikák nem hangzottak el, mindössze a falu–város ellentét kiélezésének veszélyére hívták fel a figyelmet, valamint a főhős, Járom doktor karakterének árnyaltabb kidolgozását javasolták.

A forgatókönyvet elfogadták, ezzel pedig megkezdődhetett a Budapest Filmstúdió, egyben az átmeneti intézményi keret utolsó játékfilmjének forgatása. A munka igencsak kalandosra sikerült, még egy olyan anekdota is elterjedt, miszerint Aczél György már a forgatás alatt „a filmgyárban egy pártaktíván kijelentette, ő az elvtársak helyében nem hagyná, hogy elkészüljön ez a film".[61] A színes részlet igazságtartalmától függetlenül is biztos, hogy a munkálatok fokozott gyorsasággal zajlottak, a DT-vitára 1962. május 11-én került sor, a technikai forgatókönyv véglegesítését követően pedig már 1962 őszén kész volt a film. Ez a sebesség egyébként is jellemző volt Jancsó munkatempójára, viszont ebben az esetben az intézményi átalakítások kaotikus állapotait is sikerült így kihasználnia. Ekkorra a Budapest Filmstúdiót már összevonták a Hunniával, de még nem lehetett tudni, hogyan alakítják át a teljes magyar filmgyártás rendszerét. Lengyel József talán némi rosszindulattal is vegyített visszaemlékezése szerint ebben a káoszos helyzetben az *Oldás és kötés* „egy csomó fórumot megkerülve" készülhetett el.[62]

Az *Oldás és kötés* gyártástörténetének esete mutatja, hogy alkotói leleménnyel, tudatos vagy kevésbé tudatos stratégiákkal hogyan lehetett kijátszani az előzetes cenzúra

58 NFI Filmarchívum Ké 191/2.

59 NFI Filmarchívum Ké 191/2.

60 NFI Filmarchívum Ké 191/2.

61 Részlet egy Jancsó Miklóssal készült interjúból. Gervai 2004: 17.

62 Lengyel 1988: 92.

rendszerét a forgatókönyv-fejlesztés és a forgatás folyamatában egyaránt, és hogyan lehetett elkerülni a súlyos kompromisszumokat egy egyébként ideológiailag nehezen védhető koncepció esetén. Ha nincs szövegszerűen megragadható üzenet, az előzetes ideológiai orientációs mechanizmus sem tud fogást találni rajta. A művészeti ambíciók mellett ez a pragmatikus számítás is közrejátszott később a Jancsó és Hernádi páros félreismerhetetlen filmes nyelvének kialakításában:

> „Tudtam, hogy velejéig romlott az egész rendszer, de elfogadtam a játékszabályokat. Másképp nem kaptam volna pénzt és lehetőséget a rendezésre. Beszélni akartam az engem izgató kérdésekről, s ezért olyan stílust, filmnyelvet találtam ki, amelynek segítségével virágnyelven, de kifejezhettem magam."[63]

Textuális alapanyag (cselekmény, mondanivaló, dialógusok) híján a kultúrpolitikai gépezetnek nem volt meg a kulcsa, hogy a film alkotásának szövetéhez hozzáférjen, és a végső filmváltozatot érdemben kontrollálni tudja. Az *Oldás és kötés* elkészülése, bármennyire sokat árul is el egy kaotikus, átalakuló intézményrendszer figyelmetlenségeiről, egyben a textus kontrolljában mutatkozó fordulatról is árulkodik. Jancsó filmje az egyik első olyan alkotás a korszakban, amely tudatosan távolodik el az irodalmias, dialógusokra építő stílustól, mondanivalóját immáron áttételesebb, szimbolikusabb formában hordozza. A „virágnyelven" (legyen az akár a parabola, akár az intellektuális montázs, akár más filmnyelvi eszköz) tehát elsősorban az elvont vizuális jelentésalkotást érthetjük, amely ekkortól meghatározóvá vált, és ami – Andrzej Wajda lengyel filmrendező szavaival élve – már sokszor „nem fér bele a cenzor fantáziájába".[64]

A textus kérdésén túl az *Oldás és kötés* abból a szempontból is kuriózum, hogy az első és lényegében egyetlen összecsapását hozta a totalitarizmustól megörökölt átmeneti intézményi keretet meghatározó ideológiai formáló mechanizmusnak és az újhullámos film elbeszélői szellemiségének. Míg előbbi a megragadható cselekményt és a tisztán artikulált mondanivaló dinamikus elbeszélését, tudatos hősöket és karakterfejlődési utakat, egyértelmű fordulatokat kereste, addig az újhullámos filmekben a hősök bizonytalansága, eltévelyedése, zsákutcákba kerülése és sok esetben bukása – vagy legalábbis a diadalmas győzelem elmaradása – következett be. Jól mutatja a két szellemiség összeütközését Simó Jenő 1963-as, a *Kortárs*ban megjelent cikke. Egy évvel korábban Simó az 1961-es filmtermést még dicső szavakkal méltatta, évértékelőjében kiemelte a sematizmussal szemben az „emberszabásúbb" hősöket felvonultató, új típusú szocialista

63 Jancsót idézi: Gervai 2004: 18.

64 Így hangzik a teljes idézet: „A politikai film fő problémája nem az, hogy elfogadja vagy nem fogadja el a cenzúra beavatkozását, hanem az, hogy olyan művet alkossunk, ami a végrehajtó cenzort hatástalanítja! Cenzúrázni ugyanis csak azt lehet, ami a cenzorok fantáziájába belefér. Csináljanak valami tényleg eredetit, s a cenzor kezéből kihullik az olló." Wajda 1990: 111.

filmek megjelenését.[65] Ehhez képest az *Oldás és kötés*ről elmélkedve már maga is felfedezte, hogy valami változóban van. Járom Ambrusban nem azt a „cselekvő hőst" látta, akire a szocialista társadalomnak szüksége lett volna, ugyanis a létező társadalmi problémákra nem talál megoldást, csak „töprengve átéli válságát". „Ez a kép – írja Simó –, a mai hősök tragikus bukásának, perifériára kerülésének képe nagyon is figyelmeztető, aggasztó jelenség."[66] A világ problémáin töprengő, de arra megoldást nem találó hősök gyarapodásának, végső soron a kelet-európai modernista film elterjedésének azonban az ideológiai kontroll nem tudott gátat vetni: 1963 után sorra készültek olyan alkotások, amelyek a korszak társadalmi, politikai és morális problémáit járták körül, de a korábban elvárt eszmei mondanivalót már nem rágták a néző szájába. Ahogy az előzetes cenzúra nyomása csökkent, a párt is máshogy kezdett viszonyulni ezekhez a filmekhez, és a nemzetközi presztízs szempontja is egyre fontosabbá vált.[67] Ahogy egyre-másra születtek a fesztiváldíjas magyar remekművek, egyensúlyi állapot állt be a filmesek és a politikai vezetés között.[68]

9. Az önálló stúdiócsoportok létrehozása

A dramaturgiai tanácsi viták elemzése rámutat, hogy a forgatókönyvek előzetes kialakítása továbbra is a filmkészítés központi eleme maradt. A forgatókönyvekből kiolvasható történet és mondanivaló formálásával kapcsolatos viták nyitottabbá váltak, ugyanakkor még mindig elsősorban a készülő filmek ideológiai finomításának terepeként működtek. A *miről szól a film?* alapkérdése által megnyitott diszkurzív-értelmező mezőben a szereplők igyekeztek megteremteni a megszületőben lévő film helyes értésének dimenzióját. Ebben a játékban pedig nemcsak az ideológiai elvárások felé orientáló kultúrpolitikusoknak, de az alkotóknak is részt kellett vállalniuk, hiszen ennek a közelítőleges értelmezési-értékelési konszenzusnak a megteremtése szükséges volt a forgatókönyvek elfogadásához. Másrészt viszont az is megállapítható, hogy a DT módszerével nem tudták érdemben befolyásolni a születő filmek minőségét, a DT-viták csupán kisebb kozmetikázásokra nyújtottak lehetőséget, olyan apró átalakításokra,

65 „Nemcsak megszaporodtak filmjeinkben a szocialista hősök, hanem emberszabásúbbak lettek, mind hitelesebben és sokrétűen jellemezetten testesítik meg a szocialista ember tartalmas, küzdő életét." Így értékelte Simó az 1961-es év filmtermését. Simó 1962: 1389.

66 Simó 1963: 1408.

67 Az állampárt és a magyar filmkultúra nemzetközi fesztiválszereplése közötti összefüggésekről lásd Muszatics 2009.

68 1956 után az ideológia és a kultúrpolitikai ellentmondásokkal teli, mégis fokozatos lazítása ráadásul kedvezett az új hullám szellemiségével megerősödő, alapvetően önmagát a kísérletezésben, a meggyökerezett filmnyelvi formák felbontásában (pl. lineáris időkezelés feladása, parabolisztikus narráció erősítése) megtaláló filmes generációknak. Gelencsér 2014: 32–36.

SOMOGYI KÖNYVTÁR 1007922 1881 SZEGED

amelyek gyakran vagy nem oldották meg a dramaturgiai hiányosságokat, vagy olyan új irányokat építtettek be a forgatókönyvekbe, amelyek maguk is belső ellentmondásokat eredményeztek. Bár a nagyobb hatékonyság az elkészülő filmek számában megmutatkozott, nőtt a szerzők szerepe a vitafolyamatban, a filmkészítők által várt és részben a párt által is ígért szélesebb körű alkotói szabadságot ez az újragondolt szisztéma a dramaturgiai tanácsokkal még nem tudta biztosítani. Sokszor – főként a Hunnia esetében – az 1953 előtti időszak folytatását érzékelhették benne.

Az átmeneti időszak lezárulására és a stúdiórendszer teljes átalakítására végül 1962 folyamán került sor. Ekkorra a keleti blokk számos országában működtek már – az állam által felállított, mégis viszonylag nagy autonómiával rendelkező – alkotócsoportok (*film unit*), mint Lengyelországban vagy Csehszlovákiában.[69] 1963-tól az erős állami cenzúrával működő, centralizált gyártásrendszer és a szabadabban, informálisabban működő alkotói csoportok között rekedt átmeneti struktúrát Magyarországon is a lazább, műhelymunkára épülő formátumra állították át. Az átalakítás első lépcsőjében a Hunnia Filmstúdióban három stúdiócsoportot hoztak létre, ezt követően pedig 1963. január 1-jével egyesítették a Hunnia és Budapest Filmstúdiót, így felállt a negyedik stúdiócsoport is.[70] Az egyesített filmgyár, a Mafilm élére Révész Miklós korábbi filmfőigazgató

69 Lengyelországban erős filmes intézményrendszer és gyártási központ hiányában az ötvenes évek elejének sztálinista centralizációs törekvései sem tudtak igazán hatékonyan működni. Részben ezt az előnyt, részben a desztalinizációs folyamat következtében érkező enyhülést használták ki az alkotócsoportok létrehozására 1955-ben. A kezdetben 7–9 alkotócsoport élén a művészeti vezető (általában jeles filmrendező), az irodalmi vezető (általában író vagy filmkritikus) és a produkciós vezető triumvirátusa állt. Az informális kapcsolatokra épülő csoportok munkájában részt vettek a gyártás legkülönbözőbb szereplői. Ez a felállás ideálisan legfeljebb 40 főt jelentett, annak érdekében, hogy a műhely tagjai személyes ismeretségben lehessenek egymással. Ostrowska 2012: 453–465. Csehszlovákia esetében a *top-down* jellegű centralizációs szándék más okokból, de ugyancsak ellenállásba ütközött. Egyrészt – más szatellit országokhoz, többek között Magyarországhoz hasonlóan – a tervutasításos alapon működő, indusztrializált-bürokratizált módszerek az alkotói munkában lassúnak és nehézkesnek bizonyultak (az 1950-es 24-hez képest 1951-ben mindössze 7 film készült el). Másrészt, specifikusabb vonásként, a csehszlovák filmkultúrát évtizedek óta egy informálisabb alkotói szellem jellemezte, a filmterveket nem irodákban, hanem prágai kávézók teraszán vitatták meg a filmes kreatívok. Ez a lazább alkotói és kapcsolatépítő/kapcsolattartó szellem, valamint a csehszlovák film erős színházi-dramaturgiai hagyományai is kedveztek az alkotócsoportos gyártási formulának. Már 1954 és 1970 között 4–6 kreatív csoport működött, ugyanakkor a csehszlovák filmgyártás esetében is egy rövid átmeneti decentralizációs folyamat (1954–1958) lezárultával nyerte el formáját. Szczepanik 2015: 71–88. A filmgyártás sztálinista centralizációjára tett kísérlet magyarországi adaptációjának, e kísérlet hatékonyságának vagy sikertelenségének aspektusai – főként a két háború közötti időszakkal való összevetésben – izgalmas kutatási területnek mutatkoznak a jövőben.

70 Az I-es számú csoportot kezdetben Bányász Imre (korábban a Magyar Nemzeti Filmgyártó Vállalat igazgatója), a II-es számút Fejér Tamás (filmrendező), a III-as számút Hárs Lajos (a Hungarofilm Vállalat korábbi igazgatója) vezette, a IV-es számú stúdió élére Nemeskürty István került. Miután a rendszert stabilizálták, az I-es, a II-es és III-as csoportok hosszú távú vezetésére Ujhelyi Szilárd, Köllő Miklós és Herskó János kapott megbízást. Köllő 1994: 201–202.

került. A forgatókönyveket előzetesen a négy stúdiócsoport fogadta el, a filmek gyártásának megkezdéséről és a kész filmek átvételéről a filmfőigazgatóból, a Mafilm igazgatójából és a négy stúdióvezetőből álló plénum döntött. Ez a szisztéma egészen 1971-ig, a következő nagyobb struktúraváltásig megmaradt.[71]

A stúdiócsoportok munkája innentől jóval szabadabban és informálisabban működött, a lazítás a forgatókönyvek kevésbé kontrollált fejlesztésén túl a csoportok közötti átjárást is lehetővé tette. Ez a szabadabb szellemű, kollektív művészeti munkamódszer nemritkán legendás elemként tér vissza az aranykorként aposztrofált hatvanas évek filmművészetéről szóló visszaemlékezésekben, és kétségtelenül számos, máig elevenként ható remekmű született e stúdiórendszerben 1963 és 1971 között.

Ha szeretnénk megérteni a decentralizálódó, de még mindig nevelő-orientáló platformként is működő DT-mechanizmusok hosszú távú jelentőségét, akkor azt egyik oldalról egy alkotói-művészeti módszer, másrészt egy tudati-ideológiai hatás korai építésében lehet felfedezni. Egyrészről az átalakított dramaturgiai tanács már részben a műhelyszellemben együttműködő stúdiócsoportok előfutárának tekinthető, ahol a filmtervek intenzív közös munka által, párbeszédben születnek. Ez a két stúdió közül kifejezetten a kisebb nyomás alatt tevékenykedő, fiatalosabb szellemű Budapest Filmstúdióról mondható el. Másrészről a DT annak a kimondatlan művelődéspolitikai célkitűzésnek is részben megfelelt, hogy az elvárt öncenzúrát is beépítse a kollektív munkafolyamatokba, és mindig napirenden tartsa azokat a határokat, amelyeket a filmek már nem léphetnek át. A filmkészítők nemcsak azt tanulták meg e folyamat során, hogy miről és hogyan lehet filmet készíteni, de a filmeken keresztül való önkifejezés keretei mellett azt a nyelvezetet és egyéni szerepstratégiákat is, amelyek által érvényesülhetnek ebben a sajátos művészi-ideológiai-intézményi mezőben. Kivel és hogyan beszéljenek a saját filmterveikről, milyen részleteket hangsúlyozzanak, melyeket hagyjanak homályban, esztétikai jellegű érveket hogyan tudnak ideológiai csomagolásban érvényesíteni, vagy egy művészi virágnyelv segítségével eljuttatni mélyebb és kritikusabb mondanivalót. Ezek a képességek a különféle engedélyeztetési és kritikai vitákban, kultúrpolitikusokkal való egyeztetések során még az egyébként decentralizáltabb, lazábban működő stúdiócsoportos időszakban is kulcsfontosságúak voltak. A filmötlet forgatókönyvvé alakulásának, majd a film megszületésének folyamata ugyanakkor másfajta művészeti-ideológiai dilemmákat is felvetett. Ha a pártállam kiengedi a kezéből a teljes irányítást, akkor kit kell a filmek felelős szerzőjének tekinteni?

71 Lásd Köllő 1994: 202.

IV.
KI A FILM SZERZŐJE? – AZ ALKOTÓI SZEREPEK ÉS A FORGATÓKÖNYV MŰVÉSZETI DILEMMÁI

„DILEMMA.
»Miért rosszak a magyar filmek?« Új filmünk címe zavarba hoz.
Magyar film lévén nem nézem meg a cím miatt. Szerinte: rossz.
Amennyiben viszont a film jó, számomra ez sovány vigasz:
hogyan higgyek egy ilyen filmnek, ha még a címe sem igaz…
(–r)"
(*Figyelő*, 1964. június 24.)

A korszak filmjeinek megszületésénél az egyik legfontosabb sűrűsödési pont, ahol a művészeti elképzelések és a politikai-ideológiai célok összecsaptak, nem más tehát, mint a forgatókönyv. E dokumentum elfogadásán keresztül juthattak a filmes alkotók állami forrásokhoz, az állam számára pedig – mint a felfogható történetet, jelentéseket és mondanivalót hordozó anyag – ez jelentette az írásba foglalt biztosítékot a készülő filmre vonatkozóan.[1] A filmkészítési gyakorlatok, valamint a művészeti-ideológiai elvárások átalakulásával ugyanakkor az alkotói szerepfelfogások is bizonytalanná váltak. Kit kell innentől a filmek szerzőjének és birtokosának tekinteni, kitől érkezik az ötlet, és kinek van jogosultsága azt megvalósítani? Hol húzódik az író, a forgatókönyvíró, a rendező és dramaturg felelőssége, hogyan szólhat bele az alkotói folyamatba a párt-állam? Ebben a fejezetben azzal a vitával foglalkozom, ami a filmírás és tágabban a játékfilmek szerzőjének dilemmáival kapcsolatos képzetekről szólt, ennek megvilágítása pedig közelebb vihet annak megértéséhez, hogy ki is az elbeszélője a filmvásznon megjelenő történeteknek.

A dramaturgia fokozatos decentralizálásával, így az előzetes tervezés részleges lebontásával a forgatókönyv ötvenes évek eleji primátusa megkérdőjeleződött, ami a cenzurális-ideológiai kérdések mellett művészeti jellegű dilemmákat is eredményezett. Ahogy a forgatókönyv helye bizonytalanná vált a művészeti és gyártási szisztémában, az sem volt egyértelmű, hogy innentől ki is felelős a filmek művészi megformálásáért.

1 A forgatókönyv mint dokumentum azért lehet termékeny origója egy társadalomtörténeti és intézménytörténeti kutatásnak, mert nagyon sokat elárul arról a szociokulturális, politikai és gazdasági közegről, amelyben megszületik. Egyfelől hatással vannak rá a gyártási rendszer által támasztott elvárások (teljes egészében állam által birtokolt és finanszírozott filmgyártás esetében a bevétel kevésbé hangsúlyosan például Hollywooddal való összevetésben) és lehetőségek (pl. anyagi, technikai keretek), második meghatározó erőhatásként a politikai-cenzurális elvárások (legkönnyebben a film textusát, a kimondott szavakat tudják kontrollálni és átalakítani), harmadrészt pedig a művészi-alkotói elképzelések is megjelennek. Szemben olyan elemzésekkel, amelyek elsősorban a forgatókönyvet mint tárgyat vizsgálják (például annak nyelvi-dramaturgiai struktúráját, narratív szerkezetét, lásd a téma klasszikus irodalmát: Field 1979), vagy a forgatókönyv gyártáson belül elfoglalt helyére kérdeznek rá elsősorban (pl. Bordwell–Staiger–Thompson 1985), a diskurzuselemzés éppen azt mutatja meg, hogy egy adott korszakban, adott filmkultúrán belül a forgatókönyvről szóló vitákban e három tényező (indusztriális, politikai, artisztikus) milyen módon jelenik meg, hogyan hatnak egymásra, és melyik van domináns módon jelen. Vö. Price 2013: 1–21.

1957-től kezdve a filmek száma nagy arányban nőtt, a számszerű fejlődést azonban nem követte a színvonal látványos emelkedése az érintettek – filmkészítők, filmkritikusok, kultúrpolitikusok, pártvezetők – értékelése szerint. A probléma megoldása érdekében egyre égetőbb feladatként jelentkezett a filmkészítés legfontosabb alkotói szerepeinek újragondolása: tisztázni a forgatókönyv új helyét és a filmkészítők (rendezők, forgatókönyvírók, dramaturgok) közötti munkamegosztást.

Ezt az újragondolási folyamatot elsősorban a korabeli sajtó lassan bővülő nyilvánosságában megjelenő véleményeken keresztül próbálom tetten érni.[2] Elsősorban arra vagyok kíváncsi, ahogy a szerzőiséggel kapcsolatos diskurzus – mint a hatalommal rendelkezők által kontrollált, szelektált, megszervezett és újratermelődő folyamat[3] – milyen új tudást és képzeteket teremtett meg a filmkészítők szerepére és feladatára vonatkozóan A forgatókönyvírásról szóló diskurzusokat elemző ausztrál történész, Steven Maras érvelése mentén abból a premisszából indulok ki, hogy a forgatókönyv és a forgatókönyvíró olyan időben változó kategóriák, amelyeket politikai, gazdasági és esztétikai érvek, érdekek határoznak meg, a forgatókönyvről szóló diskurzus pedig alapvetően alakítja annak valós gyakorlatát, és fordítva, a gyakorlat a forgatókönyvírásról szóló diskurzust.[4] Ennek a vitának – amelyhez a korszak számos meghatározó filmes és irodalmi személyisége hozzászólt – a végső tétje az volt, hogy ki számít majd a filmek tényleges szerzőjének, mind az alkotás tényleges gyakorlata, mind a művészekhez kapcsolódó társadalmi képzetek szintjén is.[5] A folyamat ellentmondásosságára sajátos módon éppen egy film mutat rá a legszellemesebben: az 1964-ben bemutatott *Miért rosszak a magyar filmek?* éppen egy olyan film elkészülésének történetét beszéli el, ahol a zavaros intézményi, ideológiai és művészeti környezet lehetetlenné teszi a színvonalas mű megszületését. A Csurka István által írt és Fejér Tamás által rendezett film mint önironikus reflexió, egyben a korszak ellentmondásainak terméke, jelen fejezet különösen fontos forrása.

A vita kereteit három alapvető kontextuális dimenzió jelölte ki. Egyrészt az 1953 utáni desztalinizációs folyamat, amely révén igyekeztek megteremteni a filmkészítés alkotói és intézményes formáinak pragmatikusabb, mégis politikailag elfogadható kereteit. Másodsorban annak az általános európai filmművészet – elsősorban a francia

2 Ennek a kádári nyilvánosságnak az alapját – részben a rendszer egészéhez hasonlatosan – az értelmiség és a párt közötti kompromisszum jelentette. Ezt követően „a kompromisszum értelmében kiépültek a nyilvánosság intézményei; létrejöhetett egy korlátozott nyilvánosság, amely (legalábbis bizonyos értékek tekintetében) plurális nyilvánosságként működött, azonban tabukkal és korlátokkal volt körülbástyázva". Heller–Némedi–Rényi 1992: 113.

3 Lásd a diskurzus Michel Foucault által megalkotott fogalmához: Foucault 1981.

4 Maras 2009: 9–21.

5 Ez a kérdés (is) a centralizált, forgatókönyv-központú sztálinista filmgyártás örökségeként jelentkezett tehát, amikor a filmeknek még nem volt igazán karakteres alkotója, a forgatókönyveket erősen kontrollált kollektív cenzúramunka által teremtették meg, a rendezőre pedig csupán a kész koncepció technikai megvalósítójaként tekintettek.

újhullám – révén megjelenő szellemi áramlatnak a hatása is kezdett érződni, amely a filmek szerzői jellegét és a rendező kiemelt szerepét helyezte előtérbe. A harmadik dimenziót pedig a magyar politikatörténet korábban bemutatott sajátos útja jelenti, az elinduló desztalinizációs folyamatban törést jelentő 1956-os forradalom és megtorlás, majd pedig a korai kádárizmusnak a kontinuitás és diszkontinuitás változékony tengelyében mozgó, bizonytalan légköre.

10. Író a filmstúdióban és a forgatókönyv ideológiai terhe

A filmes szerepek újragondolása párhuzamosan folyt azzal az intézményes átszervezéssel, amelyet az előző fejezetben áttekintettem. A filmek színvonalának emelése érdekében a filmesek és a párt közös érdeke volt, hogy lebontsák az ötvenes évek elejének rugalmatlan, centralizált gyártási mechanizmusait. A forgatókönyv ennek a dilemmának a középpontjában helyezkedett el. Mint művészeti, egyben indusztriális produktum (a gyártás folyamatának állandó eleme), a forgatókönyv messze a legtúlterheltebb része volt a filmkészítésnek 1953 előtt. Az eszmei-ideológiai szempontból tökéletes forgatókönyv volt a kulcsa az ipari termeléshez hasonlítható centralizált filmgyártási gépezetnek, ezáltal erőteljes ideológiai és cenzurális teher rakódott a forgatókönyvírás gyakorlatára. A cenzúra számára ez a fázis jelentette a leginkább érthető, hozzáférhető és legkönnyebben átalakítható állapotát egy készülő filmnek.[6] Ahogy a lengyel filmrendező, Andrzej Wajda megfogalmazta: a „cenzúra értelmezése szerint mindenekelőtt a szavak hordozzák az ideológiát".[7]

A keleti blokk más országainak gyakorlatához hasonlóan két forgatókönyv-formátum épült egymásra a gyártási folyamat során. Először elkészült a hosszabb, formájában regényhez hasonlatos, folyó szöveges irodalmi forgatókönyv, majd – az előző fejezetben bemutatott – átalakítások végeztével az irodalmi forgatókönyv elfogadott végső változatából született meg a tömörebb (általában kéthasábos), a rendező számára immáron a megvalósításra vonatkozó információkkal is ellátott technikai forgatókönyv.[8]

1953 előtt professzionális forgatókönyvíró-képzés nem létezett, ebből is következően a pártállam törekedett arra, hogy a megbízható és a szocialista realizmus nyelvén megszólalni képes írókat bevonja az elvárt témák megírásának folyamatába.[9] A for-

6 Vö. Szczepanik 2013: 74.

7 Wajda 1990: 110.

8 A csehszlovák filmgyártás történeti elemzésében a folyamatot kimagasló részletességgel írja le Petr Szczepanik cseh filmtörténész. Szczepanik 2013: 86–87.

9 Varga 2008: 15.

gatókönyvgyártás, egyben a szocialista rendszer bástyájaként kezelt írók helyzete azonban 1956 után bizonytalanná vált. Az Írószövetséget és az írótársadalom prominens tagjait az új politikai vezetés az „ellenforradalomban" való szerepvállalás miatt veszélyesnek bélyegezte, számos írót bebörtönöztek,[10] és a szocialista kultúrában betöltött kiemelt pozíciójukat is átértékelték.[11] Nemcsak az vált kérdésessé tehát, hogy milyen filmforgatókönyvírókra támaszkodhat majd az új rezsim, de az elvárt témák, azok megvalósítása és a filmkészítési gyakorlatokban elfoglalt alkotói szerepek és felelősségek jellege is. Ahogy 1957 után újra beindult a filmgyártás, fokozatosan egy új, az egész filmszakmai diskurzust meghatározó válságjelenség lépett fel, amelyet az idevágó film címe nyomán némileg hatásvadász módon úgy lehetne összefoglalni, hogy „miért rosszak a magyar filmek?".

11. Kinek a filmje? A szerzőség bizonytalansága

A *Miért rosszak a magyar filmek?* kellemetlen alapkérdése az 1956 utáni filmművészettel kapcsolatos diskurzus visszatérő dilemmája volt. Ez a sommás, de nagy vonalakban a korszak filmtermésével kapcsolatban kimondva-kimondatlanul jelen lévő képzet maga is részben a korszak ellentmondásaiból, a kontinuitás-diszkontinuitás dinamikájából fakadt. Az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején bemutatott filmek lényegében félúton voltak a tudatformáló propagandaeszköz és az árnyaltabb, önálló filmnyelven megszólalni képes művészeti alkotás között. A pártelit és az értelmiség dogmatikusabb része így sok esetben az ideológiai indoktrinációs potenciált, míg a művészeti kifejezésmód felszabadítása mellett állók az artisztikus megvalósítás mélységét hiányolták belőlük.[12]

A krízis megoldásán lázasan ügyködtek a párt belső tanácskozásain, a sajtó filmkritikáinak hasábjain, a stúdiók tanácsain, folyosói beszélgetésein és nem utolsósorban a filmvásznon is. Annyiban látszik némi konszenzus a felek között, hogy a krízis legfőbb okának többek között a forgatókönyvek alacsony színvonalát, a filmkészítés művészi feladatainak és pozícióinak tisztázatlanságát és a professzionális forgatókönyvírók hiányát tartották. Mielőtt a válság korabeli értékelését és magát a forgatókönyvvitát bemutatnám, érdemes a korabeli forgatókönyvírói gyakorlatot is röviden jellemezni, amely ezeket a problémákat implikálta. E problémák többségükben a centralizált gyártásrendszerből és az annak átalakításával kapcsolatos bizonytalanságokból

10 Lásd Standeisky 1996: 191–375.

11 Ez persze részben hozzájárult a filmművészet és a filmkészítők szerepének felértékelődéséhez.

12 Az elégedetlenség harmadik dimenzióját azok az esetek jelentik, amikor a kritizálók az egyéni ideológiaértelmezésüket kérték számon a filmeken, amely alkotásokat így éppen hogy vagy túl dogmatikusnak, vagy – bár ezt nem így fogalmazták meg – túl kevéssé dogmatikusnak ítéltek. Erről a problémáról a filmkritikáról szóló fejezetben bővebben lesz szó.

fakadtak, így részben hasonlatosak voltak a sztálini időszak szovjet filmgyártásának defektusaihoz.[13] Professzionális forgatókönyvírók hiányában a stúdió dramaturgiáján dolgozó írók vagy a teljesen amatőr, stúdióktól független laikusok által beküldött töménetlen mennyiségű vázlatból, filmnovellából választották ki a stúdió dramaturgjai azt a keveset, amelyeket irodalmi forgatókönyv megírására érdemesnek találtak. Az irodalmi forgatókönyv elkészülését követő fázisban vonták be a folyamatba a film tervezett rendezőjét.[14] Az szöveg első változata ezután már a dramaturgiai tanács elé került, hogy azután újabb átalakításokon menjen keresztül. A forgatókönyv tehát továbbra is központi helyen maradt a gyártási szisztémában, a centralizált formális és lazább informális gyártási szisztéma közötti átmenetben a folyamat ugyanakkor még bonyolultabbá vált. Bár az ideológiai tervezetként elképzelt forgatókönyvgyártási mechanizmussal szemben megnőtt a szabadsága és a felelőssége a forgatókönyv szerzőjének (vagy szerzőinek), ezzel együtt az alkotás folyamata még mindig nehezen átlátható maradt – még ekkor is olyan sok kézen ment át a forgatókönyv, hogy az még mindig elhomályosította a készülő filmek valódi szerzői elképzeléseit.

E nehézségek megoldásán túl a forgatókönyv helyét érintő vita tétje abban is állt, hogy sikerül-e a párt és a filmszakma közötti kompromisszumra épülő egyensúlyi állapotot megteremteni, ami hosszú távon képes a korábbinál szabadabb, egyben hatékonyabb alkotói gyakorlatokat biztosítani.[15] Egy ilyen egyensúly elérése érdekében a forgatókönyvírásra vonatkozó ötvenes évek eleji, sztálini mechanizmusok lebontásában – ideális elképzelés szerint – négy alapvető célkitűzést lehetett kitapintani: 1. a forgatókönyv ideológiai-cenzurális tehertételtől való felszabadítását, 2. az alkotói szerepek (forgatókönyvíró, rendező, dramaturg) feladatainak és felelősségének tisztázását, 3. a szerzői jog zavarosságának pontosítását, 4. végül az újratervezett forgatókönyv és a forgatókönyvírói szerep autonómiájának elismerését.[16]

Professzionális forgatókönyvírók hiányában a vitában rendezők, dramaturgok, írók és kultúrpolitikusok formáltak véleményt, az ideológiai és esztétikai érvek pedig ebben az esetben kiegészültek az érzelmi színezetű hozzászólásokkal, felfedve a probléma mélyén lévő személyes sértettség szintjét. Az ideológia felől közelítő érveket ez esetben is az MSZMP KB és a PB (korlátoltan nyilvános) szólamai határozták meg. A párt ülésein és belső jelentéseiben visszatérő aggály volt, hogy a forgatókönyvírók nem értették meg pontosan az új ideológiai tartalom, a „mai valóság" jelentését. A „mai valóság" fogalma jól illeszkedett a korai kádárizmus rugalmas ideológiájához, sokféle

13 A szovjet filmgyártás történetéről lásd: Belodubrovskaya 2017.

14 Báthory 2007.

15 Jevgenyij Gabrilovics hivatkozási alapnak számított a magyar filmes vitákban. A szovjet filmművészet útkereséséről és a forgatókönyvírás helyének újrapozicionálásáról szóló cikke 1961-ben jelent meg a *Filmkultúra* folyóiratban, alapvető hatást gyakorolva a témáról való gondolkodókra. Gabrilovics 1961: 3–14.

16 A vizsgált vita e három kérdés tengelyében, elsősorban a két frissen elinduló lap, az *Élet és Irodalom* és a *Filmvilág* hasábjain folyt.

értelmezést engedett meg, így számos különböző tartalmat lehetett számonkérni rajta keresztül. Ebben az esetben a pártelit a dogmatikus kultúracsinálás továbbéléseként a párt és az ideológia által aktuálisan elvárt valóság megértését hiányolta – ami egyébiránt ugyancsak egyéni interpretáció révén áll elő. A filmesek (rendezők, dramaturgok, írók) ezzel szemben esztétikai és pszichológiai okokkal magyarázták a krízist, egyrészt azzal, hogy folyamatosan növekedett a távolság az írók és a filmgyár között, másrészt, hogy az átmenet során a forgatókönyvíró szerepe fokozatosan veszített jelentőségéből, harmadrészt, hogy az intézményes kontroll helyét a kreativitást ugyancsak elnyomó öncenzúra vette át a forgatókönyvírás terepén.

A vita megszólalóinak szavai azt tükrözik, hogy a szervezeti átalakulással párhuzamosan, ahogy a forgatókönyvírásra nehezedő ideológiai és cenzurális nyomás csökkenni kezdett, úgy sorvadt el a forgatókönyvírói szerep művészeti megbecsültsége is. „[A filmstúdiók] az író szerepét harmadrangúnak tekintik, ki akarják iktatni a film alkotóinak sorából."[17] Ezzel párhuzamban maguk az írók is távolságtartással, némi lenézéssel viszonyultak a filmgyártáshoz, a forgatókönyvírást a klasszikus dráma- vagy epikaíráshoz képest alantas tevékenységnek, a közönség és az ideológia igényeinek való behódolásnak tartották,[18] magát a produktumot pedig csupán félkész terméknek.[19]

A sokat látott – az 1930-as évek óta folyamatosan dolgozó – rendező, Gertler Viktor háromféle írói attitűdöt különböztetett meg tapasztalatai alapján. Azokat, 1. akik írásukat eladják, és nem foglalkoznak művük további sorsával, 2. akik ragaszkodnak ahhoz, hogy a forgatókönyvet is maguk írják, noha nincs benne tapasztalatuk, ennek megfelelően a munka hosszúra nyúlik, és általában nem is sikeres, és 3. akik elfogadják, hogy szükség van egy forgatókönyvíróra is, részt is vesznek az adaptációs munkában, de az író és a forgatókönyvíró közötti sértődöttség, féltékenykedés zavarja az alkotás folyamatát.[20]

Miközben az írók és a filmstúdió közötti viszony vizsgálat alatt állt, a dramaturgok alkotói felelősségét is beemelték a forgatókönyvírással kapcsolatos diskurzusba. A dramaturg szerepe 1956 után igencsak ellentmondásossá vált: előzetes cenzori jellegű pozícióban kellett maradniuk, miközben már forgatókönyveket is írhattak. A stúdiók állandó alkalmazottjaiként nekik kellett megtalálniuk az ígéretes filmötleteket, segíteniük a forgatókönyv íróját a szöveg ideológiailag tökéletesre hangolásában, miközben előfordult, hogy maguk is társszerzőként írták át mások forgatókönyveit, és saját projektekbe is kezdhettek. A szerzőség ilyen jellegű zavarosságából adódóan fellángolt a vád, hogy a dramaturgok visszaélnek a forgatókönyvek felett szerzett hatalmukkal. E. Kovács

17 E. Kovács 1962: 4.
18 Hubay 1962: 5.
19 Az írók és a filmesek közötti viszony megromlásáról, illetve a forgatókönyvírói alkotótevékenység alacsony presztízséről, sőt akár lenézettségéről szóló vélemények egy kurrens forgatókönyvírásról szóló interjúkötetben is több visszaemlékezésben megjelennek. Vö. Korralik–Köbli 2017: 12, 85, 268.
20 Gertler 1957: 19.

Kálmán (dramaturg) vitát felforrósító 1962-es cikkében odáig ment, hogy a profi forgatókönyvírók hiánya alapvetően a filmíró dramaturgok érdekeit tükrözi, akik az alkotómunka alacsony színvonalának árán is igyekeznek megtartani a forgatókönyvírással kapcsolatos privilégiumaikat.

> „A rendezőnek a műtermi és anyagi szempontok miatt, roppant fontos, hogy a forgatókönyv mielőbb elkészüljön. A forgatókönyvek jelentős hányadát készítő filmíró dramaturgok »jelesebbjei« képesek minden témáról, minden filmnovellából két-három hónap alatt forgatókönyvet szállítani – sajnos a legtöbb esetben legfeljebb közepes szinten. A »jó« együttműködés kedvéért könnyen engednek a rendezői törekvéseknek."[21]

Elsőként Thurzó Gábor, filmíró dramaturg utasította vissza a „vérvádat" (ahogy ő nevezi), miszerint a magyar film válságának oka a dramaturgok mohósága lenne – ahogyan kiváló írók műveibe társszerzőként „belemártják magukat". A vita felszínre hozta a forgatókönyvírás tisztázatlan körülményeit, de egyben a filmírók ellentmondásos társadalmi megítélése is kiviláglik belőle. Thurzó Gábor válaszcikkében elmesélt egy anekdotát, amiben egy filmbemutató után rendezett fogadáson megszólította őt egy idegen: „van ám egy filmtémám – mondta két koccintás közt. Én, ahogy ilyenkor hivatalból szokás, nagyon örültem a közlésnek, sürgettem, juttassa el hozzánk a kéziratot. A gazdasági szakférfiú huncutul rámkacsintott, és így folytatta: – Hogyisne, hogy ellopják. Majd ha magukat onnan kiseprűzik, akkor igen."[22]

A rövid anekdota a filmesekkel kapcsolatos társadalmi bizalmatlanságról árulkodik, ami vélhetően ugyancsak abból fakadt, hogy a zavaros forgatókönyvírói gyakorlatok révén sérülhettek a szerzői jogok, a filmstúdióban már saját ötletként valósíthattak meg kívülről érkező filmes terveket. Pontosan ezekre a visszaélésekre utal az MSZMP KB Tudományos és Kulturális Bizottságának 1960-as jelentése is.

> „[A] hírek szerint [...] a filmgyári dramaturgia és a hozzá közelálló emberek disszidált írók náluk heverő témáit egyszerűen eltulajdonították és megfilmesítették, [máskor][...] az író beadja a témát, aztán kisemmizik belőle, nevetséges összegekért »végkielégítik« és a bennfentesek megcsinálják ugyanebből a maguk filmjét. Arra is sok eset van, hogy a dramaturg vagy a rendező társszerzőként belép az »üzletbe«. [...] Még rosszabbul járnak azok az emberek, akik nem írók, hanem egyszerű emberként megfilmesítendő ötlettel, témával keresik fel a filmgyárat. A Kölyök című film ötlete például, sőt, úgy hírlik, egész története, egy »amatőrtől« származik, akit ezután nevetséges összeggel »dotáltak«."[23]

21 E. Kovács 1962: 4.
22 Thurzó 1962: 4.
23 MNL OL 288. f. 33/1960/15. ő. e. – Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottság Tudományos és Kulturális Osztálya. Jelentés a magyar filmgyártás helyzetéről.

A pártjelentés csupán híreszteléseken támaszkodik, és beleillik a filmgyár politikai megbízhatatlanságának visszatérő értékelésébe, ugyanakkor jól mutatja azt a bizonytalanságot, ami a forgatókönyv megszületésével kapcsolatos elképzeléseket és részben a valós gyakorlatot is jellemezte.

A vita harmadik fontos dimenziója a forgatókönyvek esztétikai-ideológiai funkciójának kérdése. Az ötvenes évek elején a filmek cselekményének esztétikai értékét alapvetően az határozta meg, hogy a készítők mennyire sikeresen tudták megérteni és ábrázolni az ideológia által elvárt értékek és normák rendszerét. A film alkotóelemei közül a cenzúra elsőrendűen a forgatókönyvekre nehezedett. Ezzel szemben az 1956 utáni zavaros ideológiai és cenzurális gyakorlatok hatására az irodalmi forgatókönyv a szélsőséges öncenzúra foglyává vált. Sokatmondó, hogy az öncenzúra túlműködése még a párt értékelésében is zavaró tényezőnek tűnt: „A filmesek félnek az élet ábrázolásától. [...] Biztosra akarnak menni, a könnyű, felszínes kérdéseket szeretik, mert azok biztosan átmennek a szűrőn, nem lesz velük vita, nem várható bonyodalom."[24] A *Filmvilág* 1965-ös vitaszámában megkérdezett filmrendezők az esztétikai értéket elsősorban – már részben az újhullám szellemi hatása alatt – a kísérletezésben, a művészeti újításban ragadták meg, aminek gátját elsődlegesen a forgatókönyvek megírását és elfogadását övező görcsök és a kisebb ellenállás felé törekedő reflexek (öncenzúra) jelentették. E feszültség feloldását a forgatókönyvek ideológiai mestermű státusz alóli felszabadításával képzelték el, funkciójának megfelelő értékelést kívántak: „meg kell adni neki a végső formába öntés kísérletének, kockázatának lehetőségét."[25]

12. *A Miért rosszak a magyar filmek?* mint szatirikus önértelmezés

Bár sem kasszasiker, sem a kritika kedvence nem lett, 1964-ben mégis különös frissességgel hathatott – retrospektív nézőpontból mindenképpen – egy olyan film, amely a szocialista kultúracsinálás fonákságait és az abban a rendszerben korrumpálódó értelmiségi embert állítja helyenként éles humorral pellengérre. A *Miért rosszak a magyar filmek?* a zavaros alkotói folyamatoknak olyan szókimondó, szatirikus portréját nyújtja, amit a bármennyire személyeskedő, feszült, mégis protokollárisabb-hivatalosabb diskurzusban nem lehetett így megfogalmazni. Csurka sztorijában éppen egy olyan film elkészülésének folyamatát látjuk – az ötlet megszületésétől a forgatásig –, aminek végén

24 MNL OL 288. f. 33/1960/15. ő. e. – Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottság Tudományos és Kulturális Osztálya. Jelentés a magyar filmgyártás helyzetéről.

25 Kísérlet és önállóság – Fábri Zoltán, Gertler Viktor, Kovács András, Makk Károly, Marton Endre. Zsugán 1994: 27–32.

4. kép. A rendező (Kállai Ferenc) a dramaturg (Gordon Zsuzsa) és az író (Gábor Miklós) a *Miért rosszak a magyar filmek?*-ben

a kész alkotás egyetlen készítőjéhez sem tartozik igazán.[26] Sem az író, sem a rendező, sem a dramaturg nem érez erős művészi szenvedélyt, kreatív ambíciót, sem felelősséget a mű iránt. Az író lenézi a filmművészetet, csak könnyű pénzkeresetként tekint rá, a rendező két elutasított forgatókönyv után szó szerint bármit elvállal, a dramaturg pedig minden ravaszságát, intelligenciáját arra használja, hogy mindenáron tető alá hozza az író és a rendező rossz együttműködéséből kikerekedő gyenge filmet.[27] A csalódást keltő végeredményt ugyanakkor nem az egyéni képesség vagy jó szándék hiánya okozza, hanem a káros mentalitásformák és a zavaros, egyéni kreativitást elnyomó, az ügyeskedő, korrumpálható attitűdöt jutalmazó rendszer eredményeképpen jön létre.

A film megértéséhez három egymásra épülő réteget kell megkülönböztetni: 1. a valóságos író, Csurka István útja, saját eredeti novellája filmes adaptációjának megalkotásában, 2. a történetében ábrázolt fiktív forgatókönyvíró (Fodor, *Gábor Miklós*) története, végül 3. a (fiktív) forgatókönyvíró fejében megjelenő fiktív karakter (Póczik, *Major Tamás*) színre lépése.

26 A film egy 1963-as, egzisztencialista hangulatú novellából készült. Csurka 1963.

27 Az ötvenes évekhez hasonlóan tehát még mindig nem egy kreatív, alkotói folyamatot látunk a vásznon, hanem egy olyan ipari mechanizmust, amelyet a film kötelező elkészítésének politikai-ideológiai és egyéni-anyagi érdeke határoz meg.

A film hőse, Fodor fiatal és bohém író, nem veszi túl komolyan az életet. Mikor pénze fogyóban van, veszi a bátorságot, hogy a könnyen bezsebelhető előleg reményében besétáljon a filmstúdióba, elővezessen egy ott helyben improvizált képtelen filmötletet az egyik rendezőnek, majd a stúdióvezetőnek. Mikor Fodor szembesül a ténnyel, hogy egy forgatókönyvet muszáj valahogy tető alá hoznia, az írói munka ürügyén a szigligeti alkotótáborba utazik, feleségét Budapesten hagyja, a Balaton tőszomszédságában pedig az írás helyett fiatal lányok elcsábításával vagy más írókkal való iszogatással, kártyázással tölti az idejét.[28] Mikor a rendező és a dramaturg megérkezik a táborba, hogy a körmére nézzen, Fodor egy régi ambiciózus tervéből végül csak kanyarít egy forgatókönyvet, *Amnézia* címmel. A neorealista áthallásokkal teli *Amnézia* hőse egy egyszerű munkásember (közértárus) igyekszik becsületes maradni, miközben becstelen emberek veszik körül.[29] Becsületességének ára, hogy az ellene forduló tisztességtelen dolgozók helyett ő viszi el a balhét. Fodor forgatókönyvének cselekménye onnan kezdődik, hogy Póczik kilép a börtön kapuján, hazaindul, komoran felsétál a szürke, omladozó vakolatú bérház emeletére. Áporodott lakásába belépve újra találkozik feleségével, aki elárulva érzi magát – lassan felhúzott harisnyakötője látványa azt sejteti, hogy a fiatal nő pénz híján a testéből él.[30]

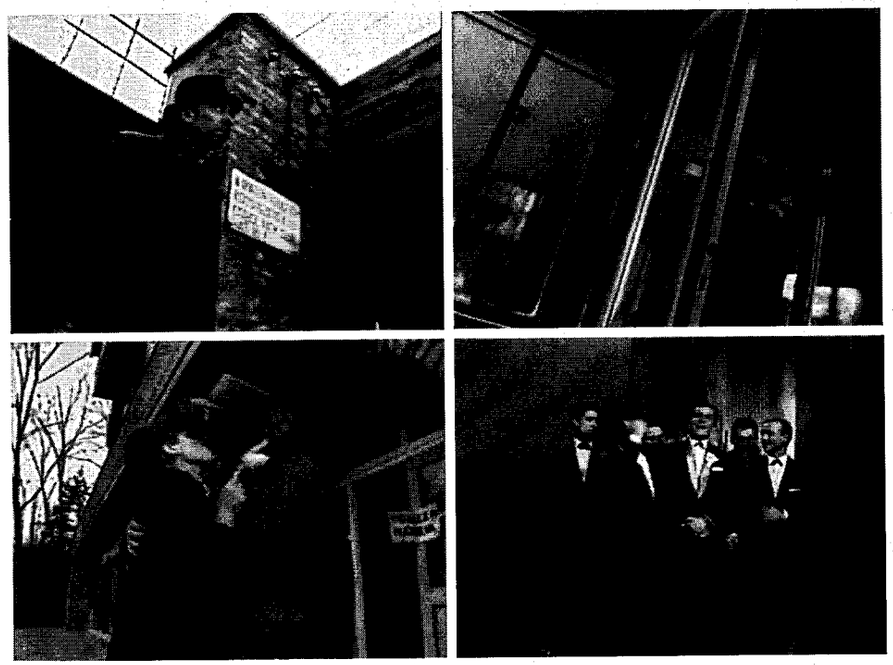
A dramaturgiai tanács túlságosan pesszimistának ítéli az első változatot, és számos korrekciót kér. A második változat első képében a hős már „csak" a szanatóriumból lép ki komoran, hogy aztán a harmadik, készterméknek számító szkriptben Póczik eljuthasson a balatoni üdülőig, ahonnan egy kellemes nyaralás után távozik. Végre a jelen és a jövő is csupa boldogságot kínál (*lásd a 5. képen*). Fodor hezitál, de végül minden javaslatot elfogad, művészi ambícióinak elárulásáért a csillogó filmgyári fizetés és a csodált színésznő társasága kárpótolja.

A becsületes munkásosztálybeli hős elidegenedésének története – mint az alkotó eredeti szándéka – olyan mértékben torzul el, hogy az utolsó szövegváltozat butácska musicaljében már csupán a főhős neve emlékeztet az író elképzelésére. Az alkotói koncepció elferdítésének első lépéseként a dramaturgiai tanács mulatságos karikatúraként jelenik meg, ahol a jelenlévők finoman szólva sem éreznek felelősséget a kollektív munka iránt, gondolatban mindennapi életük banális ügyeivel vannak elfoglalva. Aki odafigyel, azt is legfeljebb az irigység és a riválisként kezelt filmterv elgáncsolása motiválja. A két

28 Ilyen jellegű anekdoták nem ismeretlenek a forgatókönyvíróktól. „Füsy Józseffel lementünk Szigligetre, hogy megírjuk a forgatókönyvet Nádasy Lacinak. Délelőtt mit csinálunk? Későn kelünk, beszélgetünk, mindjárt itt az ebéd. Ebéd után aludni kell, aztán este, jaj, nagyon jó pálinkája volt a szakácsnőnek, Füsy anekdotázott, nagyon élveztük. Visszajöttünk egy betű nélkül. Nádasyval összeültünk, hogy Füsy nagyon aranyos, de rá nem számíthatunk, nekünk kell csinálni valamit." Báthory 2007.

29 A cselekmény előzménye távolról emlékeztethet a legendás olasz neorealista *Biciklitolvajok* szüzséjéhez is.

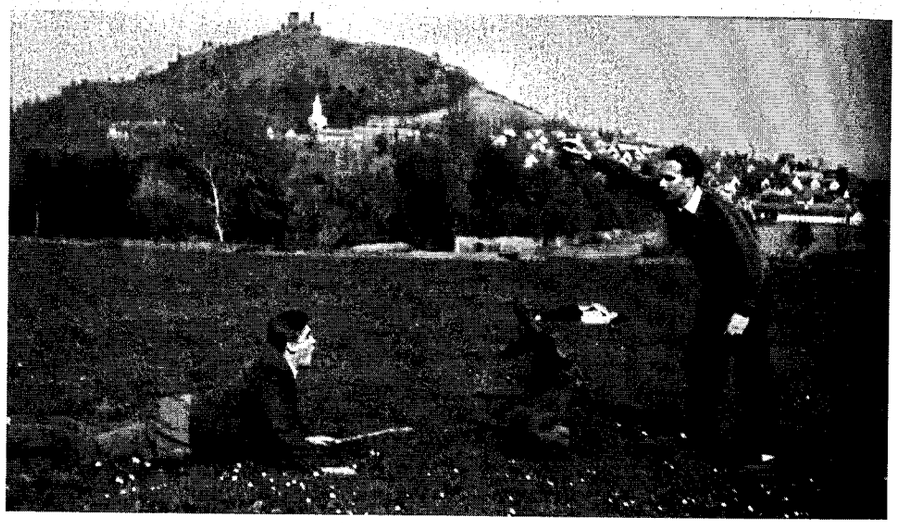
30 Az *Amnézia* cím pikantériája, hogy számos 1956–1957-ben koncepciós perben elítélt ténylegesen az 1960-as évek eleji *amnesztia* révén szabadult, köztük nem kevés író, mint Déry Tibor is.



5. kép. Póczik a Fodor által elképzelt forgatókönyvek egyre könnyedebbre lazított változataiban – az 1. (eredeti) változat balra fent a legkomorabb – Póczik a börtönből lép ki, a 2. változat jobbra fent, egy fokkal fogyaszthatóbb, Póczik a szanatóriumból távozik, a 3. változat balra lent, Póczik látványosan élvezetes pihenést követően, az üdülőből lép ki, a 4. változatban a megfiatalított boldog Póczik jobbra lent (középső figura) immáron egy színes musicalben

felszólaló egymással totálisan ellentétes véleményt fogalmaz meg, az első túl sötétnek tartja a sztorit, a második pedig túlságosan bátortalannak – túl mélyre ás, és közben csak a felszínt kapargatja. Végső soron nincs is nagy jelentősége a javaslatoknak, mert úgyis a stúdióvezető szava dönt, akinek atyáskodó bizalmaskodása mögött valójában a minisztériumnak való megfelelés szándéka húzódik meg. Mikor átfogó változtatásokat kér a forgatókönyvön, gyakorlatilag beindítja az állami filmgyártó gépezetet, amiben immáron még súlyosabb a teher az egyes alkotókon, hogy a film a tervelőirányzatoknak megfelelően elkészüljön – főleg annyi pénz- és időráfordítást követően.

A *Miért rosszak a magyar filmek?* forgatókönyvíró-karaktere pontos visszatükröződését adja a korszak vitáiban megjelenő figurának. Fodor a filmírást másodrendű művészeti formának, pénzkereseti lehetőségnek tartja, a kész műért nem vállal valós felelősséget, és nem túl nagy ellenállással veti alá magát az öncenzúra gyakorlatának. Érzékletesen szimbolizálja az író filmhez való viszonyulását Fodor utolsó mondata: mikor felesége megkérdezi tőle, miért rosszak a magyar filmek, Fodor nyeglén, beletörődve



6. kép. Csurka István és Görgey Gábor írók Szigligeten (1961)

annyit mond: „csak!". Ez a bohém, felelőtlen írófigura részben a társadalmi elképzelések ironikus visszatükröződését jelentette, az önirónia azonban valós elképzelésekre és gyakorlatokra épült. A valóságosság legerősebben a hős (Fodor) és a tényleges író Csurka István közötti hasonlóságban mutatkozik meg, melynek lényege, hogy az író elsősorban kereseti lehetőségként tekint a forgatókönyvírásra, nem pedig értékes irodalmi teljesítményként.[31]

31 1957-ben Csurka a dramaturgia szakról frissen kilépve drámaírói karriert tervezett, ám a korai sikerek nem jöttek a számára, pénzszűkébe került, ezért kezdett el a Budapest Filmstúdió dramaturgiáján dolgozni. A filmes munkákat a pénzkereset mellett részben azért vállalta, hogy a dédelgetett, *Ki lesz a bálanya?* című drámájának utat tudjon törni. Ezt a célt szem előtt tartva nem is igen zavarta, hogy a forgatókönyveit folyton átírták, elfogadta, hogy ennek a fajta írásnak ez a menetrendje, nem az egyéni kreativitás megvalósítása. Ezt maga Csurka István számos interjújában kifejti. (Lásd például: *Magyar Szó* [34] 331. szám [1977. december 3.] 14. vagy *Népszava* [112] 65. szám [1984. március 17.] 10.) Csurka a *Miért rosszak a magyar filmek?* előtt két forgatókönyvet írt, amelyeket minden bizonnyal ugyancsak erőteljesen átalakítottak. Erről árulkodik a *Gyöngy és kavics* címen szerzett irodalmi forgatókönyv, amelyet a dramaturgiai tanács még mint huligánokról szóló történetet tárgyalt 1960-ban, végül az érzékeny témát olyannyira át kellett alakítani, hogy a *Májusi fagy* címmel bemutatott filmváltozatra már alig lehetett ráismerni az első verzióhoz képest, a kész film egy munkásrománc történetét mesélte el (huligánok nélkül) (NFI Filmarchívum Ké 191/20). A *Miért rosszak a magyar filmek?* bátran ábrázolt egy olyan válságjelenséget, miszerint az íróké és a filmeseké két külön világ, az írók könnyű pénzkeresetnek, jó biznisznek, de közben alantas műfajnak tartják a filmforgatókönyvet, a filmgyár pedig öncélúan művészkedő egzisztencialistának az írókat. Az író pedig akkor teheti a legjobbat, ha nem veszi túlságosan komolyan a filmgyárat és persze a forgatókönyv műfaját sem, az úgysem az ő filmje lesz – ez kétségkívül magának Csurkának is *ars poeticája* volt.

A film arra is rámutat, hogy milyen nehéz feladat állt a filmírók előtt a korszakban. Egymással ellentétes elvárások bonyolult mezőjében kellett lavírozniuk: lehetőség szerint meg kellett volna felelniük az ellentmondásos ideológiai-politikai elvárásoknak, a hazai szaksajtó, illetve hazai és nemzetközi filmkészítők, fesztiválok sztenderdjeinek, miközben a nézőszámot sem lehetett teljesen ignorálni. Ráadásul a zavaros ideológiai elvárásoknak is köszönhetően a filmkritika hajlamos volt általános normakategóriák szerint megítélni a kész alkotásokat, előszeretettel használta a *jó film* vagy a *rossz film* pecsétjét. Ebben a helyzetben a forgatókönyvíró legbiztosabb választása az lehetett, ha adaptálódik az ideológiai elvárásokhoz, és kivonja magát a felelősség alól, az önirónia ilyen módon egyfajta tehetetlen beismerésbe fordult.

A *Miért rosszak a magyar filmek?* maga is hozzászól tehát a filmes szerepek újragondolásáról szóló vitához azáltal, hogy modellez egy olyan állapotot, amiben nincs autonóm művész, csupán különböző érdekek nyomán összeálló produktum. Csurka filmjének szerepe különös módon ugyanakkor nem merül ki ennyiben. Tudattalanul egy narratív fordulatot készített elő, ami a rossz gyakorlatok és a magyar film válságának végét rögzíti, és – bár ezt nyilván nem lehetett ekkor tudni – a magyar film aranykorának tartott időszakot készíti elő.[32] A sajtóban már a cím megjelenésének hírére (még a forgatás ideje alatt) is több cikk született a filmgyár bátorságáról, a választást már önmagában is a változás szelének tekintették.[33] A film lezárja és keretbe is foglalja azt a korszakot, amelyet az adaptáció – a megváltozott új korszakhoz való alkotói alkalmazkodás – jellemez. És bár a film vígjátéki jellege elvesz kritikai éléből, mégis tény, hogy egy ilyen kísérlet a létező cenzúra és öncenzúra kimondására igencsak bátor vállalkozásnak számított.[34]

32 A film címe lényegében azonnal szállóigévé vált, a szófordulat mint önálló entitás kezdett működni a magyar filmkultúrával kapcsolatos diskurzusban. Időről időre igyekeztek a cím által bedobott kérdést megválaszolni, opponálni vagy az éppen aktuálisan érzékelt problémákat rávetíteni. A film készülésének pillanatában már boncolgatták, hogy „miért lesznek jobbak" vagy éppen „miért jobbak már" a magyar filmek. (*Magyar Nemzet* 1963. december 31., 1963. november 16.) A hatvanas évek filmes sikereinek megéneklésénél a sajtó visszatérő terminusként alkalmazta, hogy bezzeg pár évvel ezelőtt még arról beszéltek, hogy „miért rosszak a magyar filmek" – a fordulat betetőzéseként pedig Nemes Károly 1968-ban kiadott filmtörténeti kötetének a *Miért jók a magyar filmek?* címet adta. A fordulat a film más – válságosnak tartott – időszakaiban újra és újra feltűnik, ilyen volt a rendszerváltást követő időszak is, ahol többek között olyan dilemmákat igyekeztek például boncolgatni, hogy „miért rosszalkodnak a magyar filmírók" (*Beszélő* 1993. 4. 36.), egyáltalán „hol vannak a magyar filmek" (1991. február 11. 48. 35.), szerencsés esetben pedig „mégis vannak magyar filmek". *Köznevelés* (52) 14. 1996. április 5.

33 *Magyar Nemzet* (19) 305. szám (1963. december 31.) 12., *Film Színház Muzsika* (7) (1963. augusztus 17.) 33.

34 Még akkor is igaz ez, ha – Hirsch Tibor szellemes kifejezésével élve – ez a film is legfeljebb az „Együtt vagyunk" illúzióját erősítette a maga kádári módján: „[i]mmár be lehet kukucskálni oda, ahonnan ezt a tágan értett »hivatalosságot« mutogatják. Szerkesztőségek, színházak, írói dolgozószobák és persze filmstúdiók kulisszái mögé. És ott mellesleg össze is lehet kacsintani íróval, rendezővel, sőt, kultúrpolitikussal. Nevetni velük – rajtuk." Hirsch 2018.

13. Egyensúlyi állapot és felemás professzionalizáció

A diskurzus alakulásának és hatásainak megértése érdekében érdemes felvázolni a kreatív krízis megoldására tett javaslatokat, és azt az informális egyensúlyi állapotot, amely az 1960-as évek közepén kezdett körvonalazódni a párt és a filmesek között. A megoldási javaslatok terén is összeütközött a sztálini, központi kontroll és orientációs módszerekben gondolkodó szellemiség és az újhullám megújulást sürgető gondolkodásmódja. A párt eleinte igyekezett volna erősíteni a dramaturgia feletti befolyását, amit egyébként éppen maga kezdett leépíteni. A Politikai Bizottság 1958-as ülésén felmerült a lehetőség, hogy a párt rendelhetne konkrét forgatókönyveket a politikailag fajsúlyos témákról (mint a termelőszövetkezeti mozgalom) megbízható íróktól: „azt hiszem, semmiféle régi hibába nem esünk azzal, ha a forgatókönyvírók figyelmét bizonyos témákra felhívja a Filmfőigazgatóság, vagy a minisztérium. Nem arról van szó, hogy pontosan előírjuk, hogy három tsz, két ifjúsági jellegű filmet gyártsanak, de hogy ne befolyásoljuk az írókat a témaválasztásban, azt nem tudjuk megcsinálni. Kell ilyen feladatokat is adni."[35]

Ez a paternalista szellemű orientáló tervezés meghatározta a vita légkörét is annak kezdeti szakaszában. Gertler Viktor egy olyan (1953 előtti dramaturgiához képest informálisabb) fórum megteremtését tartotta kívánatosnak, ahol az írók és rendezők megismerkedhetnek egymással, aminek révén hosszú távú művészeti együttműködések köttethetnek.[36] Válaszában Lengyel József író nem az egyes személyek, hanem a kapcsolódó tématervek összepárosítását javasolta. Elképzelése szerint a dramaturgia mint az ötleteket elosztó irányítóközpont működne, ahol ismerik a rendezők által keresett és az írók által kínált témákat. Ezt követően pedig csak annyi a dolguk, hogy összekapcsolják a közel álló témákban érdekelt párosokat.[37] Ez a fajta párosítási gyakorlat ugyanakkor éppen olyan kényszer-együttműködéseket eredményezhetett, mint amilyen a *Miért rosszak a magyar filmek?* írójának és rendezőjének közös munkája, ahol a film elkészülésének érdekében bármilyen egyéni kompromisszumot, meghasonulást vállalni kell.

A hatvanas évek elejére a kultúrpolitikai légkör enyhült, de a forgatókönyvírás átmeneti válsága továbbra is égetőnek tűnt. Két lehetséges megoldás kezdett körvonalazódni, egyrészt a forgatókönyvírás professzionalizációja, illetve a nyugati minta nyomán a szerzői film megerősödése. A hatvanas évek elején már számos filmes szakember pedzegette, hogy az írók által kétes értékűnek tartott, professzionális keretekkel nem rendelkező forgatókönyvírás ideológiai és cenzurális terhektől való felszabadítását követően annak komolyan vételével képzelhető el csupán az érett magyar filmművészet. Ezen az úton két markáns megoldási javaslat kínálkozott. Egyrészt a nagy nevű írók bevonásának fontossága még mindig nem került le a horizontról. Másrészt olyan érvek

35 MNL OL 288-5 f. 103. ő. e. – Az MSZMP PB 1958. november 12-i ülésének jegyzőkönyve.
36 Gertler 1957: 19.
37 Lengyel 1958.

is megjelentek, amelyek a forgatókönyvírók lehetséges professzionalizációját is halványan körvonalazták. Ez olyan filmesek kitanítását jelenthette volna, akik mondandójukat eleve képi megvalósításban képzelik el. A jövő forgatókönyvíróit olyan vizionáriusnak képzelték el, akik elsőként látják maguk előtt a kész filmet, azonosulnak a karakterekkel,[38] ugyanakkor hajlandóak az együttműködésre és saját „elképzeléseikről való lemondásra egy készítendő film filmszerű elképzelései javára".[39] Ez a fiktív forgatókönyvíró nemcsak tehetséges, alkalmazkodóképes, de adott esetben már műfajra is specializálódott aszerint, hogy művészfilm- vagy kommerszfilm-író.[40]

Ez az ideális, professzionális forgatókönyvíró-karakter azonban csak részlegesen valósult meg. A filmművészet nagyjából az 1960-as évek közepére tudott egyensúlyi állapotba kerülni: a forgatókönyvíró-centrikus gyártási szisztéma helyét a rendező-centrikus rendszer vette át, a kreatív krízis megoldását pedig, ezzel szoros összefüggésben, a rendezőt középpontba állító szerzői filmes alkotói gyakorlat jelentette. 1963-tól az önálló filmes műhelyekben számos tehetséges fiatal filmrendező edződött (pl. Szabó István, Kovács András, Kósa Ferenc, Jancsó Miklós, Gaál István), akik a vizuális történetmesélés széles spektrumát ismerték, és közülük sokan a forgatókönyvet is maguk írták. Részben nekik köszönhetően 1964-től 1966-ig sorra születtek a nemzetközi fesztiváldíjakat elnyerő alkotások: *Sodrásban* (Karlovy Vary), *Húsz óra* (Velence, Moszkva), *Tízezer nap* (Cannes) és a hazai aranykorszak-kánon további mérföldkövei: *Szegénylegények*, *A tizedes meg a többiek*, *Hideg napok*, *Apa*. A párt számára az ideológiai tudatformálás szempontjához képest ekkorra már hasonlóan fontosnak számított a fesztiválokon elnyerhető nemzetközi presztízs. Ezt mutatja a *Tízezer nap* esete, amely egy érinthetetlennek tűnő tabut sértett meg azzal, hogy forradalomnak nevezte az 1956-os eseményeket. A filmet először betiltották, majd ennek ellenére elküldték a cannes-i filmfesztiválra, ahol Kósa Ferenc a legjobb rendező díját nyerte el, ez pedig egy utólagos legitimációt adott az alkotásnak, amit országon belül is bemutattak.[41]

A független stúdiócsoportok felállításával 1963 után a politikai kontroll csökkent, az előzetes cenzúra helyét fokozatosan egyre inkább az utólagos cenzúra, az elkészült filmek ellenőrzése vette át. A forgatókönyv – mint művészeti termék – ideológiai és intézményi tehertől való felszabadítása tehát sikeresen megtörtént, amely fordulat pozitív esztétikai

38 Hubay 1962: 5.
39 Bán 1962: 9.
40 Gyertyán 1962: 11.
41 Az 1957 és 1964 közötti időszakban rengeteg különböző írót próbáltak ki a stúdiók. A Filmarchívumban található 128 elfogadott technikai forgatókönyvet összesen 29 különböző dramaturg és 35 különböző rendező jegyezte. Kimagasló ugyanakkor a forgatókönyvírók száma, összesen 90. A nagy fluktuáció ugyan a filmek színvonalát inkább negatívan befolyásolta, ugyanakkor azt is megmutatta, hogy kik azok az ötvenes években induló írók, dramaturgok, akik hosszú távon is minőségi forgatókönyvekkel tudták ellátni a rendezőket (pl. Bacsó Péter, Szász Péter). Az alkotócsoportok szélesebb önállóságával a forgatókönyvek elfogadási kontrollja csökkent, azáltal pedig, hogy díjnyertes filmek születtek, a cenzúra is megengedőbbnek mutatkozott.

hozadékaként a magyar filmművészet vizuálisabbá vált, kilépett az irodalom és az írott szöveg árnyékából.[42] Ennek ára ugyanakkor az alkotói szerepek és feladatok radikális átalakítása volt, ami egy újfajta egyenlőtlenséget eredményezett. A rendező elfoglalta helyét mint a filmművek elismert alkotója – ez igazodott az újhullám és modernizmus nemzetközi trendjeihez[43] –, tekintélye mind művészetileg, mind szociálisan hatalmasra növekedett. A korábban ideológiahordozó mesterszövegnek tekintett forgatókönyvben az ideológiai-cenzurális teher csökkenését követően egyre többen ismerték fel a kreatív-művészeti potenciált. A forgatókönyv természetes, a filmek színvonalának növelése érdekében szükséges ideológiai leértékelődését ugyanakkor nem követte a megújított forgatókönyvíró-pozíció művészi és szociális megbecsülése. Mikor a hatvanas évek közepén véget ért a *rossz magyar filmek* időszaka, és beköszöntött az *aranykor*, a forgatókönyvírással kapcsolatos diskurzus lecsendesedett, a szerzői filmesek megoldották azt a kreatív krízist, amit a professzionális forgatókönyvírók hiánya jelentett.[44] Miközben a forgatókönyvíró kikerült a reflektorfényből, a filmrendező személyét innentől széles körű művészeti és társadalmi megbecsültség, már-már kultusz övezte.[45]

Az egyensúlyi állapothoz, informálisan létrejövő alkotói-politikai paktumhoz a forgatókönyvíróknak is alkalmazkodniuk kellett, innentől elsősorban nem az ideológiai normákhoz, hanem a rendező elvárásaihoz kellett igazodniuk. Bármennyire megnyílt az elvi lehetőség a forgatókönyvírói hivatás előtt, az mégsem vált – még a hetvenes-nyolcvanas években sem – vonzó művészeti alternatívává. Sokatmondó, hogy 1979-ben a *Filmvilág* úgy mutatta be Kardos Istvánt, mint „jószerivel az egyetlen magyar írót, aki kizárólag a filmforgatókönyv műfajában dolgozik".[46] Kardos így fogalmazta meg ekkor a forgatókönyvíró megváltozott szerepét.

42 Gelencsér 2015: 88–90.

43 Az filmes újhullám nemzetközi áramlatairól lásd: Bordwell–Thompson 2007: 467–504.

44 Az „aranykor" filmjeinek többsége már szerzői film, a forgatókönyvet maga a rendező írta (Gaál István, Szabó István, Kovács András, Kósa Ferenc), és annak ellenére, hogy Jancsó Miklós filmjeinek állandó írója Hernádi Gyula volt, ezeket is szerzői filmnek tartjuk. Jancsó Miklós és Hernádi Gyula alkotói együttműködése visszatérő példának számított annak illusztrálására, hogy a szerzői film nem kizárólagosan az egyedüli alkotó (író-rendező) kézjegyét viselő alkotás. Jancsó több ízben elmondta, hogy Hernádival olyan közel áll a szellemiségük egymáshoz, hogy a filmjük egységes mondanivalót és víziót képes közvetíteni.

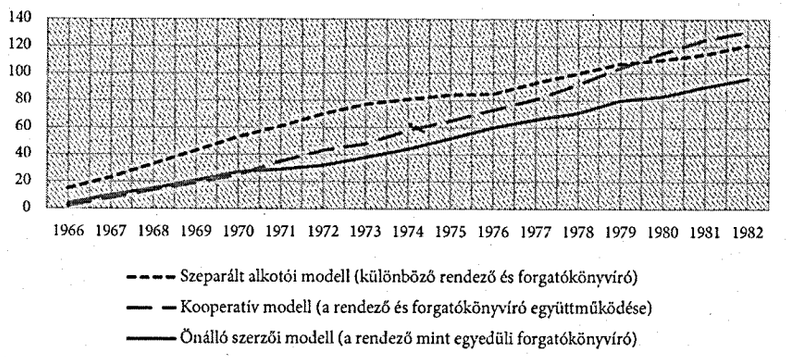
45 Csak egyetlen személyes példát hoznék a rendezőket övező kultuszra vonatkozóan. 2019. július 9-én Sándor Pál filmrendezővel készítettem interjút, aki elmesélt egy történetet a *Bohóc a falon* című filmjének forgatásáról. „Forgattam a Bohóc a falont, azt a jelenetet, ahol abban a faburkolatos virágüzletben a Venczel Vera és Ferenczi Gabi. És vasárnap délután volt. Na most a Váci utca, ott van ez a bolt, vasárnap adták ki, de akkor már be volt zárva, és az akkor egy olyan promenád volt, hogy művészek fel-le sétáltak, köszöngettek egymásnak. […] a Zsombolyi volt az operatőr, éppen átvilágított, és kimentem, és a következőt láttam, Jancsó Miklós ment az utca közepén, és a tömeg mint a Vörös-tenger Mózes előtt szétnyílt, és köszöngettek. Fontosak voltunk. A kultúra is fontos volt, és mi is."

46 Zsugán 1979: 10. Kötetben: Zsugán 1994: 427–430.

„Profi forgatókönyvírás […] nálunk nem létezik. A rendezők inkább társakat keresnek maguknak a filmről való együttgondolkodáshoz; a forgatókönyvíró e közös tevékenység bizonyos irodalmi munkafázisait végzi el."[47]

A forgatókönyvírót eszerint tehát már nem iparosmesternek, hanem alkotótársnak tekintették, ugyanakkor a munkafolyamat legfontosabb eleme továbbra is az alkalmazkodóképesség maradt, ami rendezőnként és filmenként más adaptációs stratégiát igényelt.

„Magyarországon nem úgy születnek a forgatókönyvek, ahogyan sokan elképzelik, hogy a forgatókönyvíró otthon papírra vet és lead egy »készen megírt« művet, amit aztán a rendező »kivitelez«, hanem minden forgatókönyv a rendezővel való közös gondolkodás különféle stációinak és eltérő módszereinek az eredménye. Rózsa Jánossal például többnyire nagyon alaposan kidolgozott forgatókönyveket írunk; ő ragaszkodik ahhoz, hogy a forgatás megkezdése előtt teljesen kész könyv legyen a kezében. Az alapötlettől az élményanyaggyűjtésen át együtt dolgozunk, együtt tervezzük meg a jelenetsorokat, és ha ez a »váz« megvan, annyi a feladatom, hogy felrakjam rá a »testet«. Kardos Ferenc jobban igényli az improvizációt, a forgatás közbeni állandó együtt-gondolkozást, Lugossy pedig a kétféle módszer sajátos keverékét alkalmazza."[48]



2. ábra. Az összes (az adott évig elkészült) film a forgatókönyvek szerzőségi gyakorlata szerint (1966–1982)[49]

A Kardos István által leírt kooperatív forgatókönyvírói módszer a rendező és a forgatókönyvíró informális együttműködésére épült. Ha megnézzük az 1966 és 1982 közötti

47 Zsugán 1979: 10.

48 Zsugán 1979: 10.

49 Az ábra az összes 1966 és 1982 között készült játékfilm forgatókönyvíróinak és rendezőinek összevetésével készült. Az 1982-es időhatárt az újra fellángoló forgatókönyvíró-vita indokolja. Lásd lejjebb.

nagyjátékfilmeket, azt láthatjuk, hogy a szűken értelmezett szerzői filmekhez képest (ahol a rendező önálló szerzőként jegyzi a filmforgatókönyvet is) ennek a kooperatív alkotói stratégiának az aránya növekedik a legerősebben, és válik dominánssá a korszak végére (*2. ábra*). A forgatókönyvek megalkotásának nézőpontjából a magyarországi szerzői filmkultúra tehát hangsúlyosabban épült erre a formulára, mint a rendező teljes dominanciájára.

A forgatókönyvírás, akárcsak a filmgyártás általánosan is, informálisabbá vált. Számos célkitűzés, mint a kreatív alkotói folyamat megjelenése, a rendező és a forgatókönyvíró közötti párbeszéd vagy az író szükséges adaptálódása a gyakorlat szintjén is megvalósultak. Ez részben megfelelt az elképzelésekben megfogalmazott céloknak, ugyanakkor a fogatókönyv műfaji felszabadítása és a hivatásos forgatókönyvírói karrierút lehetőségének megteremtése mellett azt már nem sikerült elérni, hogy a műfajt autonóm művészeti formának, szerzőjét megbecsült művésznek tartsák. Mindez abban az 1980-as évek eleji vitában tükröződik tisztán, ami a forgatókönyvek alacsonynak tekintett színvonala és a forgatókönyvírás becsülete kapcsán – két évtized múltán – újra fellángolt, és amelyre érdemes nagyon röviden kitekinteni, úgy is mint a fejezetben vizsgált folyamatok következményére.

Az idézett Kardos István az 1982-es vitában így értékelte a forgatókönyvírás helyzetét:

> „Kevés irodalmi, vagy filmes műfaj élvez ennél kisebb védettséget. Rendezetlen, s megoldatlan a filmírók szerzői joga, erkölcsi és anyagi megbecsülése, érdekeltsége. A filmíró gyakorlatilag alig juthat irodalmi nyilvánossághoz, az »irodalom« ferde szemmel nézi, s még véletlenül se ismeri el édes gyermekének, a filmeket nem kísérheti el a kiadott, nyomtatásban megjelent irodalmi forgatókönyv."[50]

A vitában döntően egyetértettek Kardos szavaival. Az alkalmazkodás alkotói gyakorlatát sokan egyfajta kényszerű alárendeltségként érzékelték, ahol a forgatókönyvíró helye sem az irodalom, sem a filmművészet keretein belül nem tisztázott. A forgatókönyv súlyának szükségszerű csökkentése az író szerepét is hosszú távra leértékelte.

> „Csaknem húsz éve jelentéktelen mesterség forgatókönyvet írni. Azóta mindenért a rendezés a felelős, a filmgyártásban egyetlen szilárd poszt létezik, a rendezőé, a többiek munkaköre tisztázatlan, felelőtlen, többek között a forgatókönyv írójáé is."[51]

A nyolcvanas évek elején megújuló vitában az is látszik, hogy a jó filmek és jó rendezők megnyugtató színrelépésével a téma kikerült a reflektorfényből, a forgatókönyv esztétikai

50 Kardos 1982: 15–17.
51 Beremányi 1982: 19.

– és írója társadalmi – státuszának kérdése lényegében tisztázatlan maradt.[52] Az ötvenes évek végi, hatvanas évek eleji diskurzus, bár számos, a filmkészítési gyakorlatokat övező problémát feltárt, az intézményi hierarchiában elfoglalt hely és a kreatív pozíció, valamint felelősség tekintetében letisztázott forgatókönyvírói hivatás megteremtéséhez nem tudott alapot jelenteni. Bár a kreatív folyamat informálisabbá és transzparensebbé vált, a szerzői jogi szabályok még mindig nem tisztázódtak, és a honoráció is messze elmaradt a rendezők bérének növekedésétől.[53] A forgatókönyvíró szerepét érő kettős kihívásra – amit a centralizált dramaturgia gyengülése és a szerzői teória erősödése jelentett[54] – csak részlegesen sikerült kielégítő választ adni.[55] A kényszerű alárendeltség ugyanakkor az író tudatos és elkerülhetetlen pragmatikus döntéseként is értelmezhető. „Fodor" beletörődése világlik ki azokból a mondatokból, amiket maga Csurka István tett hozzá az 1982-es vitához:

> „A forgatókönyv az író számára nem irodalmi műfaj. Akármennyi energiát öl is bele esetenként egy-egy jeles író valamely forgatókönyvébe, egy pillanatig sem álmodik afelől, hogy műve bejut életművének maradandó részébe. Ez már csak azért sem lehetséges, mert a film a rendező művészete, vagyis akármilyen nagy ambícióval készíti is el a forgatókönyvet, nem a maga halhatatlanságát építi. De hát ez így van rendjén, ez így természetes. A kezdő évek fiatalos lelkesedései után minden író hamar rájön erre. S dolgozik tovább a filmgyárnak."[56]

52 Annyiban azért volt némi egyetértés, hogy a forgatókönyv nem tekinthető önálló műalkotásnak, hanem csak mint a művészi érték „előfagyasztott változatát" (Dobai 1982) vagy „a tervezés alatt álló műalkotás tervdokumentációját" említették (Kertész 1982). A vita legizgalmasabb cikke Szalai Györgyitől származik, aki nem a forgatókönyv státuszának definíciójára koncentrál, azoknak ugyanis rendkívül sokféle megvalósulási formája van érvelése szerint, a kész film pedig elsősorban nem a forgatókönyv esztétikai minőségén múlik. Rossz műből is készülhet jó film, és fordítva. Szalai 1982.

53 A hatvanas–hetvenes évtizedekben is különböző filmstúdiók vezetőjeként tevékenykedő Nemeskürty István szerint a forgatókönyvírói hivatás leértékelődését alapvetően a pocsék fizetés okozta. „A rendező fontossá vált, a honoráriuma és jövedelme fokozatosan nőtt. Viszont a forgatókönyv-írói honorálást rettenetesen nehéz volt ilyen arányban növelni, nevetségesen alacsony maradt." Nemeskürty 2005: 202–203.

54 A hetvenes–nyolcvanas években forgatókönyvírói tevékenységgel foglalkozó alkotók közül többen is ellenérzéssel gondolnak vissza a szerzői film korabeli szerepére, és egyértelműen ahhoz kötik a filmírás leértékelését. Vö. Kollarik–Köbli 2017: 10, 38–39, 179, 269.

55 Távolinak tűnő, mégis fontos analógiát mutat a dán filmgyártás példája. A szerzői film teóriájának kihívása a dán filmkultúrát is egy olyan periódusban érte az 1960-as, 1970-es években, amikor professzionális forgatókönyvírás nem létezett. Az egyensúly megteremtésére tett kísérletet Dániában a forgatókönyvírás professzionalizációja jelentette. Az írás fokozatosan egyre nagyobb hangsúlyt kapott a filmes képzés keretein belül már a hetvenes években, ami elvezetett az intézményesülésig, az önálló intézet (Screenwriting Department) létrehozásához 1988-ban. A folyamat eredménye a kilencvenes–kétezres években érett be. Ekkorra megerősödött egy olyan kollaboratív-szerzői gyártásforma, ahol artikuláltabb, egyben megbecsültebb volt a forgatókönyvírók szerepe és feladata az alkotómunkában, mindez pedig alapvetően járult hozzá a dán film kimagasló nemzetközi sikereihez ebben az időszakban. Redvall 2010: 59–80.

56 Csurka 1982: 14–15. Még Csurkának a lazasággal és lemondással keveredő szavai mögött is kiviláglik a filmgyári munka és az önálló írói életmű társadalmi és szakmai elismerése közötti

A gyártásrendszer és a filmkészítés mechanizmusainak mikroszkopikus vizsgálata azt mutatja, hogy a bevezetőben feltett, egyszerűnek tűnő kérdésre – hogy kinek a történeteit látjuk a filmvásznon – nem lehet egynemű, instant válaszokat adni. A korai kádárista kultúrpolitika számára a történetek érezhetően fontosak voltak, ezért nem mondtak le az olvasatukban az ideológiát textuálisan hordozó forgatókönyvek átalakításáról. Az 1953 előttről továbbvitt dramaturgiai formálás gyakorlata azonban apró kozmetikázások révén nem tudta érdemben befolyásolni a kész filmek minőségét, azok pedig így sokszor sem az ideológiai értékeket, normákat kitapintani kívánó párt és minisztérium, sem a filmművészeti megvalósítás esztétikumát elváró filmes szakma számára nem volt kielégítő.[57] Ehhez adódott az a művészeti jellegű probléma, hogy a filmkészítés alkotói pozíciói és az azokhoz kapcsolódó feladatok és felelősségek is zavarossá váltak, ami ugyancsak rányomta a bélyegét a filmek minőségére. A forgatókönyvírással kapcsolatos diskurzus és a részben annak eredményeképpen létrejövő rendezőcentrikus alkotói gyakorlat leszállította a korábban központi szerepben lévő forgatókönyv – így közvetve írójának – megbecsülését. Másrészről, ha csak féloldalasan és új típusú egyenlőtlenséget megteremtve is, de tisztázta a szerző szerepét, ami innentől egyértelműen a rendező birtokába került.

Az átmeneti korszaknak ugyanakkor felfedezhetők kontinuus hatásai a társadalmi-kulturális folyamatokra. Az informálisabban és lazább előzetes cenzúrával működő tanácsok részben megalapozták a kollektív együttműködés stúdiószellemét, részben

szakadéknyi távolság, és e távolság felfogásából fakadó feszültség, amivel valamilyen módon minden forgatókönyvírásra vetemedő alkotónak számot kellett vetnie. Jól mutatja ezt az utólagos emlékezet: Bíró Zsuzsa dramaturg egy 2019-es interjúban szívfacsarónak és fájdalmasnak nevezte Tóth Zsuzsa forgatókönyvírói szerepét a „szeszélyes" természetű filmrendező, Sándor Pál mellett, akinek felkérésére számos szkriptet írt meg. „Rettenetesen sajnáltam, hogy az életét odaadta Pali filmjeiért. Miközben őrült tehetséges volt, és nagyszerűen írt." Irodalmi életműve „abszolút lehetett volna. Könyörögtünk neki, hogy írjon. De aztán ha jött Pali egy forgatókönyvírási ajánlattal..." Szekfü 2019: 360. Alighanem számos forgatókönyvíró választotta – akár tudatosan, akár kevésbé tudatosan – a Csurka-féle adaptációs stratégiát, és fogadta el valóságként a diskurzusnak azt a végső állítását, miszerint a forgatókönyv irodalmi és filmművészeti értelemben is értéktelenebb, önálló alkotói életművet nem építő forma, amely ugyanakkor jobb pénzt hoz, mint a regény- vagy versírás. Úgy tűnik, hogy az ötvenes-hatvanas évek forgatókönyvírás-diskurzusában detektálható, forgatókönyvíráshoz kapcsolódó negatív értéktársítások, valamint a feszültséggel teli ellentétpárokként mutatkozó klisék (mint forgatókönyvíró vs. „igazi" író, könnyű pénzkereset vs. alkotói elmélyülés vagy alárendeltség vs. egyéni szabadság) évtizedekre állandósultak a forgatókönyvírással kapcsolatos képzettársítások szintjén, és – ha a forgatókönyvírással foglalkozó kurrens interjúkötet tanulságaira hagyatkozunk – a lebontásuk csupán a kétezres évektől indult el érdemlegesen.

57 Természetesen sem a párt és a minisztérium, sem a filmesek nem értelmezhetőek egységes blokként. Ahogy a pártvezetésben is voltak (kevesen), akik a tudatformálás elvárását helyezték előtérbe, és ugyanígy a filmstúdiókban is megvoltak azok a biztos káderek (kevés író és rendező), akik a korai kádárizmus ideológiai elvárásait igyekeztek érvényesíteni. Az említett hibrid stúdióvezető szerep pedig önmagában is ezt a kettősséget hordozta magában, az egyensúlyozó stratégiát a kétféle érvelés és érdek között.

az öncenzúra kollektív munkában való internalizálásának a fórumát is megteremtették. A megfelelésen túl már az *Oldás és kötés* esete is előrevetíti azoknak a fineszes megoldásoknak a felfedezését, amelyek révén a játékszabályok kijátszhatók – ezeknek a tárháza még tovább bővült, mikor az utólagos cenzúra erősödött fel, ekkor már sokkal inkább a vizuális megoldások terén kellett ügyesen egyensúlyozni az alkotóknak, hogy kikerüljék az aggályokat.[58]

Az 1953 előtti filmek fabulája szinte tökéletesen ráilleszkedett az ideológia által kínált direktívákra, számos esetben képesek voltak egy lineáris elbeszélésbe rendezni annak elemeit. Az 1956 utáni korszakról ábrázolt történeteknél a szociokulturális közegben súlyos művészeti és ideológiai ellentmondások jelentkeztek, megnehezítve ezzel az egységes szimbólumrendszer, reprezentáció megteremtését. Ezt példázza a következő fejezet filmelemzése is, amely egy konkrét történet megkonstruálásának históriáját vizsgálja, méghozzá egy olyan eseménysorozatét, amely az egész Kádár-rendszer legitimációja szempontjából kiemelkedő fontossággal bírt.

58 A vizuális fortélyok egy példája, mikor a rendező valamilyen tabusított képet szeretne megmutatni (pl. meztelenség, vér, erőszak), akkor szándékosan hosszabban, többet mutat belőle, tudatosan számolva azzal, hogy azt a cenzúra nem fogja elfogadni. Így az egyezkedés során elegendő kompromisszum lehetett, ha a rendező ezekből valamennyit visszavett. Fontos hangsúlyozni, hogy ha egy film már forgatás alatt állt, vagy még inkább, ha már elkészült, abba annyi pénzt invesztált az állam, ami egyfajta tömegvonzást jelentett afelé, hogy a filmet el kell készíteni vagy be kell mutatni. A forgatókönyv elutasítása vagy orientálása tehát gazdasági szempontból is sokkal fájdalommentesebb beavatkozásnak számított 1963 előtt.

V.
BIZONYOSSÁG A BIZONYTALANSÁGBAN – KÍSÉRLETEK A SZÖVETKEZETI MOZGALOM NARRATÍVÁJÁNAK MEGTEREMTÉSÉRE

„Vasvillával nem lehet
szilvát aszalni!"
(Balogh Bódog)

Az eddigiekben a filmek cselekményét formáló személyek és gyakorlatok természetéről írtam, és azokról az ideológiai és művészeti ellentmondásokról, amelyek az egységes narratívák megteremtésében mutatkoztak. Ebben a fejezetben egy konkrét, jelen idejű eseménysorozat megfilmesítését mutatom be, amely a korai Kádár-korszak legitimációja számára az egyik legfontosabb társadalmi folyamatnak számított: a téeszesítés vagy a párt szóhasználatában a „szövetkezeti mozgalom".

A vizsgált filmeket nemcsak társadalmi reprezentációnak tekintem, hanem a kortárs művészeti, politikai közeg hatalomról, társadalomról és a társadalom ábrázolhatóságáról alkotott elképzelései kivetüléseinek, amelyek kódolt formában tartalmazzák az adott szociokulturális közeg által konstruált normákat és értékeket, valamint az ideológia és a valóság bonyolult viszonyrendszerét. Ennek megfelelően nem célom, hogy bemutassam a téeszesítés históriáját az egyes filmeken keresztül, hanem hogy rávilágítsak, milyen folyamatok során és kik által öltött formát az erről szóló tudás és ábrázolás, ezek pedig milyen társadalmi képzetekből, ideológiai normákból állnak össze. Ennek érdekében azokat az 1958 és 1965 között született nagyjátékfilmeket elemzem, amelyek a téeszesítést, tágabban a paraszti világ átalakulását ábrázolják.[1] Nemcsak az egyes filmek dramaturgiai, filmnyelvi megoldásait értelmezem, de arra is kísérletet teszek, hogy magát az eseményt, a szövetkezeti mozgalmat is ideológiailag felépített narratívának tekintsem, amely nemcsak történetének kötelező elemeit, szereplőit, de az azokhoz tartozó értékeket is magában hordozza.

A téeszesítés olyan különleges esetet jelent tehát, ahol a hivatalos pártállami propaganda üzenetei narratív formában is összeálltak. A párt aprólékos magyarázó munka révén egy olyan sűrű és részletekbe menő szöveget állított elő, amely a szövetkezeti mozgalom teljes lineáris elbeszélési láncát teremti meg. A pártállam által felépített eseménysorhoz a készülő filmeknek is alkalmazkodniuk kellett, azonban, ahogy látni fogjuk, ez a narráció immáron nem a politikailag kulcsfontosságú események egyedüli elfogadható ábrázolását jelentette. Az ötvenes évekhez képest a filmekben megjelenő világ már összetettebb viszonyban állt a társadalmi valósággal, megjelent bennük az téeszesítés ideológiai elvárások szerint megszerkesztett narrációja, az eseményekkel kapcsolatos különböző társadalmi percepciók, illetve e két valóságkoncepció közötti kapcsolódások és ellentmondások egyaránt.

---

1 A filmek elemzésénél továbbra is abból az alaptézisből indulok ki, hogy a filmes textus nem mechanikus-alárendelő viszonyban áll a kontextussal, csupán mint annak következménye; a két dimenzió egymással összegabalyodva építi fel a film összetett, sokszor bizonytalan és ellentmondásos történeti szövetét. Ennek érzékeltetése érdekében az egyes alfejezetekben a textuális formai elemzés és a kontextuális elemzések egymást váltva, reflexív módon épülnek fel.

14. A szövetkezeti mozgalom mint narratív szerkezet

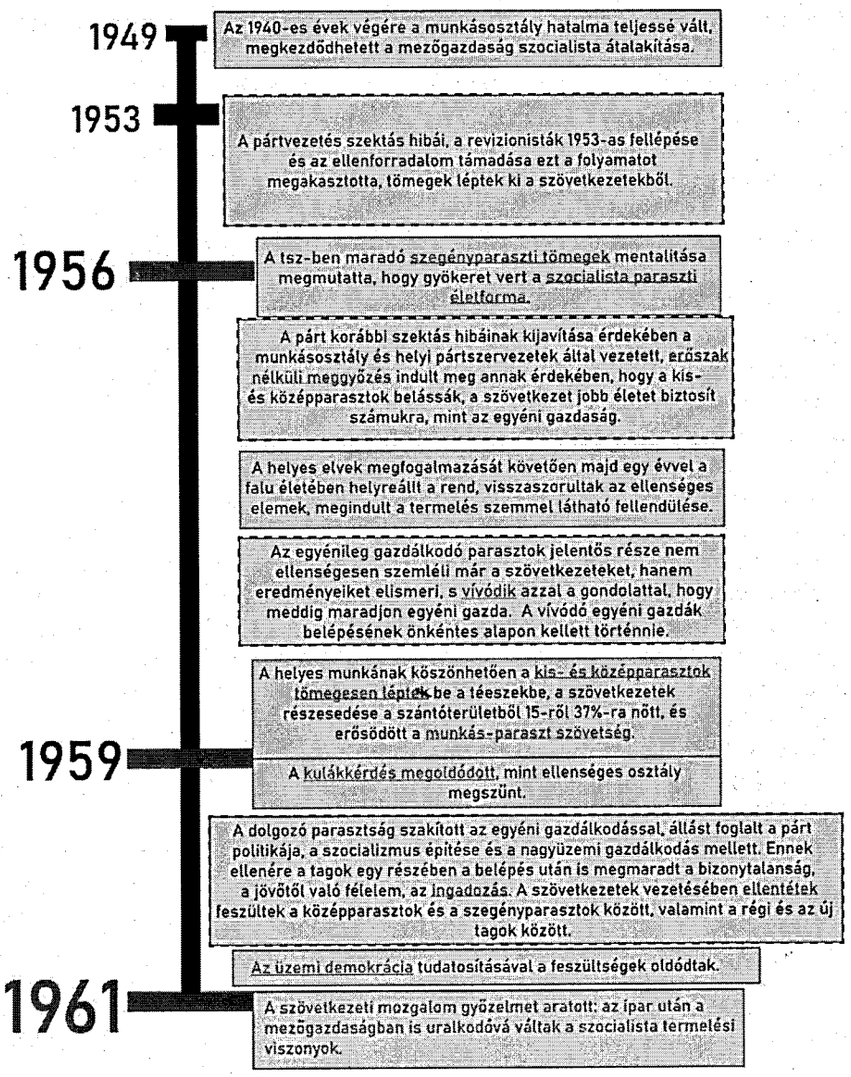
A paraszti világ és a mezőgazdaság teljes átalakítása máig mélyen ható változásokat okozott a magyar társadalom szövetében. A társadalomra erőltetett átalakítások (a termelési formák megváltoztatása, a magántulajdon részleges felszámolása) és azok módja (az erőszakosság, megfélemlítés, zsarolás) súlyos ellentmondásokat eredményezett. A több millió embert érintő téma tehát mindenképpen relevánsnak tűnhetett művészeti értelemben is, azonban a korszak filmjeinek – egyben az ideológia jelenlétének – megértéséhez elengedhetetlen a teészesítés politikai narrációjának bemutatása. A kádári állampárt legitimációja szempontjából ugyanis kiemelt fontossággal bírt, hogy az ötvenes évek részlegesen hatékony kísérletei után elvégezzék a mezőgazdaság sikeres és teljes kollektivizálását, egyben el is magyarázzák annak folyamatát, valamint „helyes" értelmezését a társadalomnak.

A párt komoly energiákat fektetett abba, hogy az 1957 és 1962 közötti eseményeket egységes narratívába rendezze, amelyből céljaik szerint a „szövetkezeti mozgalom" valóságos és egyben legitimációs történéssorrá állt volna össze. Ennek összeállítása során a párt görcsösen ügyelt a belső következetesség látszatának felépítésére, a Központi Bizottság nyilvános állásfoglalásait patikamérleg-finomsággal szerkesztették meg. Így állt tehát elő a „szövetkezeti mozgalom" hivatalos – a társadalmi ellentmondásokat, a párt belső konfliktusait, hatalmi harcait nem tükröző –, simára vasalt története.[2]

Bár a párt az ötvenes évek dogmatikus-illuzionista tendenciáihoz képest elvben a „mai magyar valóság ábrázolását" várta el a filmkészítőktől, a téeszesítés politikailag helyes értelmezésének felépítésével mégis paradox helyzetet állított elő. A filmkészítőknek és a stúdióknak ugyanis alkalmazkodniuk kellett ehhez az eszköztárhoz. Bizonytalanná vált, hogy a valóság ebben az esetben a társadalmi konfliktusok bátrabb ábrázolását jelenti, vagy csupán a hatalom által elképzelt valóság hitelesebb megjelenítését, a direkt politikai üzenetek helyett az ideológia által konstruált világ magvainak finomabb átültetését. Utóbbi lényegében az ideológia által elmondott történetváz cselekményesítését, karakterekkel, motivációkkal, dramaturgiai fordulatokkal való feltöltését jelentette volna. Az ideológia és a valóság közötti viszony átalakulásának konkrét filmelemzések révén történő értelmezése előtt érdemes a szövetkezeti mozgalom narratíváját is röviden áttekinteni, ami egy kisebb (de fontos) fejezete a szocializmus mítoszának – amely fejezetben „az ipar után a mezőgazdaságban is győz a szocializmus". A történetet leegyszerűsítve, a párt szemszögéből, a párt által fontosnak tartott jelenségek, fogalmak, fordulatok mentén rekonstruálom (*3. ábra*).[3]

2 A párton belüli, nem látható konfliktust alapvetően a szövetkezetesítés módjáról, üteméről folytatott belső vita jelentette. Vö. Varga 2001.

3 A narratíva rekonstruálásához a mítoszteremtés legfontosabb lenyomatának számító párthatározatokat és Kádár Jánosnak a *Béke és Szocializmus* hasábjain 1961 júniusában megjelent, az egész folyamatot összefoglaló és magyarázó cikkét vettem alapul.


1949
Az 1940-es évek végére a munkásosztály hatalma teljessé vált, megkezdődhetett a mezőgazdaság szocialista átalakítása.
1953
A pártvezetés szektás hibái, a revizionisták 1953-as fellépése és az ellenforradalom támadása ezt a folyamatot megakasztotta, tömegek léptek ki a szövetkezetekből.
1956
A tsz-ben maradó szegényparaszti tömegek mentalitása megmutatta, hogy gyökeret vert a szocialista paraszti életforma.
A párt korábbi szektás hibáinak kijavítása érdekében a munkásosztály és helyi pártszervezetek által vezetett, erőszak nélküli meggyőzés indult meg annak érdekében, hogy a kis- és középparasztok belássák, a szövetkezet jobb életet biztosít számukra, mint az egyéni gazdaság.
A helyes elvek megfogalmazását követően majd egy évvel a falu életében helyreállt a rend, visszaszorultak az ellenséges elemek, megindult a termelés szemmel látható fellendülése.
Az egyénileg gazdálkodó parasztok jelentős része nem ellenségesen szemléli már a szövetkezeteket, hanem eredményeiket elismeri, s vívódik azzal a gondolattal, hogy meddig maradjon egyéni gazda. A vívódó egyéni gazdák belépésének önkéntes alapon kellett történnie.
1959
A helyes munkának köszönhetően a kis- és középparasztok tömegesen léptek be a téeszekbe, a szövetkezetek részesedése a szántóterületből 15-ről 37%-ra nőtt, és erősödött a munkás-paraszt szövetség.
A kulákkérdés megoldódott, mint ellenséges osztály megszűnt.
A dolgozó parasztság szakított az egyéni gazdálkodással, állást foglalt a párt politikája, a szocializmus építése és a nagyüzemi gazdálkodás mellett. Ennek ellenére a tagok egy részében a belépés után is megmaradt a bizonytalanság, a jövőtől való félelem, az ingadozás. A szövetkezetek vezetésében ellentétek feszültek a középparasztok és a szegényparasztok között, valamint a régi és az új tagok között.
Az üzemi demokrácia tudatosításával a feszültségek oldódtak.
1961
A szövetkezeti mozgalom győzelmet aratott: az ipar után a mezőgazdaságban is uralkodóvá váltak a szocialista termelési viszonyok.

3. ábra. A szövetkezeti mozgalom lineáris elbeszélése az 1957 és 1961 között született párthatározatok szövegei alapján (a szürke vonallal keretezett események a párt értelmezésében vett sikereket, a szaggatott vonallal keretezettek a kihívásokat, fordulatokat jelölik, az aláhúzással kiemelt szövegrészek pedig a történet kulcsfogalmai a párt nézőpontjából)

Az ábrán röviden összefoglalt ideológiai direktíva valójában tudatosan szerkesztett, belső következetességre törekvő, narratív fordulatokkal és jellegzetes karakterológiai motívumokkal feldúsított történetváz, amely egy leegyszerűsített, könnyen érthető rendbe szerkeszti a párt számára fontos eseményeket – ami így könnyen közvetíthető propagandaeszközzé válik. Minden politikai megnyilvánulás azt a korábban bemutatott retorikai formát követi, hogy először az elért eredményeket, majd a még a párt és a társadalom előtt álló kihívásokat vázolja fel. Ezekből az egyes mozaikokból egy olyan történetstruktúra áll össze, amelyet nagy vonalakban a fordulatok/kihívások megjelenése és azok sikeres megoldásának dinamikája visz előre. A problémák elismerése mindig a párt megoldási javaslatai és sikerei révén próbálja legitimálni magát a narratívát is: például a párt elmondása szerint az „ellenforradalom" hatására ugyan sokan kiléptek a téeszekből, a bennmaradó szegényparaszti tömegek helyes mentalitása révén mégis gyökeret vert a szocialista paraszti életforma, ami erős alapot jelent a kis- és középparasztok immáron erőszaktól mentes beszervezésére.[4]

Az ideológiai értelmezési láncnak megvannak a gyakran visszatérő narratív kulcsfogalmai, mint például „vívódás", amely érezhetően egy fordulópontot készít elő, az egyéni paraszti életforma felől a szocialista paraszti életforma felé. A narratív felépítés ezeket az attitűdöket mint jellegzetes karakterológiai sémákat mindig a történet egyes konkrét szereplőihez kapcsolja: a „kis- és középparaszt" már elismeri a téesz eredményeit, ugyanakkor a belépéssel kapcsolatban még „vívódik".[5] A belépést követően „ingadozik", vagyis „konfliktusai" támadnak a meglévő „szegényparaszti tagokkal" – míg végül ezek is feloldódnak a „szövetkezeti demokráciában".[6] A karakterekhez kötődő fordulat ilyen módon az egész történet alapvető fordulatait is kijelöli: a „kis- és középparasztok" téeszek melletti „elköteleződésével" a közös feladatok a belépés és beszervezés kérdései felől egyre inkább a már fennálló szövetkezetek belső problémáihoz (ingadozás, tagok közötti konfliktusok) kapcsolódhattak.[7]

Az eseményeknek tehát – a film narratív felépítéséhez hasonlatosan – van eleje, közepe és vége, nem pontszerűen, önmagukban állnak, hanem kronológiai-oksági viszony fűzi össze őket, a kezdet kibillent állapotából (1956 után széteső szövetkezetek, tömegek kilépése) különböző nehézségek, konfliktusok leküzdésével áll be az egyensúlyi

4 Ennek ideológiai kidolgozását tekintve lásd: Az MSZMP agrárpolitikájának tézisei. (1957. július) Vass 1964: 94–117.

5 A párt olvasatában a vívódó egyéni gazdák belépésének önkéntes alapon, a beszervezés folyamatának erőszakmentesen, de tervszerűen kellett volna történnie, nem lehetett spontán folyamat. Lásd: Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a falusi helyzetről és a falusi politikai munka megjavításáról. (1958. április 25.) Vass 1964: 181–185.

6 Érdemes megjegyezni, hogy az idézett társadalmi kategóriák már maguk is az ideológia által konstruáltak, így például a mechanikus „szegényparaszt, kis- és középparaszt" hármas tagolás.

7 Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata a termelőszövetkezeti pártszervezetek politikai, gazdasági és szervező munkájának további javítására. (1960. április 12.) Vass 1964: 417–418.

helyzet. A narratív szerkezethez belső időbeliség, ritmus is tartozik. Az egyes eseményekhez szigorú időbeli aktualitás kapcsolódott, azok mindig adott időszakra voltak érvényesek. Az eseménysor ugyanakkor végig egy fejlődési utat ír le: eszerint a szövetkezeti szántóterületek és termelési eredmények növekedése mellé a helyes agitációs módszerek is felzárkóznak (a régi erőszakos reflexek leépítése).[8] A zárt lineáris fejlődési folyamatot a teljes siker képes kielégítő módon legitimálni: a pártszervezetek támogatása és a „szövetkezeti demokrácia" révén érhető el az „ingadozás" és a „belső konfliktusok" feloldása,[9] végül pedig a „szövetkezeti mozgalom" győzelme.[10] Az egységes parasztosztályban elvileg még fennmaradtak ugyan az emberek közötti régi különbségek egyes maradványai, de – a pártvezér értékelése szerint – már nem e (kevésbé jellemző) osztálykülönbségek alapján kell megítélni az embereket, hanem az alapján, hogy mit és mennyit tesznek a közös ügyért.[11]

Ez az ideológiailag megszerkesztett narráció tehát számos ponton kitöltendő hiányt hagyott a filmek számára, miközben lehetőséget kínált ezek betöltésére, úgymint hősöket (szegényparaszt, téeszelnök, kis- és középparaszt), motivációkat (egyéniből szövetkezeti paraszt). Amit viszont már nem kínálhatott, a „kulákkérdés megoldódása" miatt, az az osztályharcos alapon meghatározott antihős figurája.[12] Az 1950-es évek elején – mikor az osztályharc még a társadalmon belül (is) folyt – az ideológia megteremtette a maga többé-kevésbé jól körvonalazható ellenségképét, a kulák személyében.[13] A ravasz, fondorlatos és gátlástalan kulák figurája azonban a hatvanas évek elejére az ellenséges osztályok (elvi) felszámolásával értelmezhetetlenné vált.

A téeszesítés hivatalos értelmezésének áttekintése nemcsak azért fontos, mert ahhoz az egyes filmeknek is viszonyulniuk kellett.[14] Ez egyben arra az alapvető ellentmondásra

8 A számos valótlan és/vagy illuzórikus állítás mellett talán a legnagyobb ferdítés az erőszakos agitáció csökkenésének hangsúlyozása volt. (Odáig már a párt sem ment el, hogy annak létét is letagadta volna.) A történettudomány számos esetben mutatott rá, hogy a „régi reflexek" bizony egyáltalán nem tűntek el. Lásd pl. Ö. Kovács 2012.

9 Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a termelőszövetkezeti mozgalom helyzetéről és továbbfejlesztéséről. (1960. október 29.) Vass 1964: 461–472.

10 Az MSZMP Központi Bizottságának közleménye: a mezőgazdaságban is uralkodóvá váltak a szocialista termelési viszonyok. (1961. február 17.) Vass 1964: 474–475.

11 Vö. Kádár 1974: 149–163.

12 A párt értelmezésében az ötvenes évek végére – az egyébként ugyancsak a pártállam által konstruált – kulákkérdés megoldódott, mint osztály megszűnt, a külső és belső viszonyok ekkorra már lehetővé tették, hogy a falu volt gazdag parasztsága belépjen a termelőszövetkezetbe, ha a falu dolgozói befogadják. Lásd: Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a termelőszövetkezeti mozgalom helyzetéről és továbbfejlesztéséről. (1959. október 22.) Vass 1964: 353–355.

13 Bolgár Dániel a kulákfigura ideológiai megformálásának vizsgálatában különböző típusokat különböztetett meg: egyrészt az osztályhelyzete alapján meghatározott kizsákmányoló, nem dolgozó, de dolgoztató „osztálykulákot" és a nehezebben körvonalazható, nem osztályhelyzet, hanem különböző képzetek, viselkedésminták alapján felismerendő „viselkedési kulákot". Bolgár 2008.

14 Újfent hangsúlyozni kell, hogy az ideológiai üzenetek nem minden esetben álltak össze narratív rendszerek szerint. A téeszesítés egyrészt politikai legitimációs súlya miatt kapott annyira

is rávilágít, miszerint az elbeszélések formáját a kultúrpolitika a valóság bonyolultságának, akár bizonytalanságának ábrázolásával képzelte el, miközben az elmondandó (téesz)történet a kevés bizonytalanság mellett a fokozatosan, de gyorsan és lendületesen végigvitt teljes győzelemről szólt volna.

15. Játékfilmes téesztörténetek

A téeszesítés politikai súlyát mutatja az is, hogy milyen erőteljesen tudta tematizálni a korszak filmkultúráját: 1959 és 1962 között összesen 13 film szólt a jelen vagy a közelmúlt paraszti világáról.[15] Ezek több mint felében (hétben) központi elem a termelőszövetkezet (*Kálvária* [1960, r. Mészáros Gyula], *Zápor* [1961, r. Kovács András], *Felmegyek a miniszterhez* [1962, r. Bán Frigyes], *Amíg holnap lesz* [1962, r. Keleti Márton], *Fagyosszentek* [1962, r. Révész György], *A mi földünk* [1963, r. Magyar József], *Félúton* [1963, r. Kis József]).[16] Mellettük Fábri Zoltán *Dúvad*ja (1961) és Makk Károly *Megszállottak*ja (1962) akarva-akaratlanul (alighanem inkább utóbbi) ugyancsak hozzászólt a szövetkezeti mozgalom korabeli diskurzusához. Makk klasszikusa több szempontból is kissé kilóg a felsorolásból, hiszen nem téeszben, hanem állami gazdaságban játszódik, és egészen máshová helyezi a hangsúlyt az egyén és közösség viszonyában – mégis kiváló vizsgálati terepe a filmekben felvetett társadalomtörténeti kérdéseknek, részben erős kontrasztot, részben viszonyítási pontot is jelent.[17] A filmek elemzésénél elengedhetetlen

részletes ideológiai értelmező keretet, amely ilyen módon állt össze, másrészt pedig 1956-hoz hasonlóan egy eseménysor narrációjáról van szó, amely az ideológiai normák és fogalmak által kikövezett lineáris cselekménysorrá állítható össze.

15 1959-től 1962-ig négy év alatt összesen 67 játékfilmet gyártottak. Ezek közül 13 film szól a jelen vagy a közelmúlt paraszti világáról (a filmek közel 20%-a). A paraszti témájú filmek a korszakban ezzel – kivételesnek mondható módon – nem voltak lemaradva az ideológiai szempontból végig kiemelt jelentőségű munkástematikájú filmektől. Az ötvenes évek elejére jellemző társadalmi tematizáció visszaköszön, viszont jelentős különbség, hogy – ahogy a filmgyártásban általánosan, úgy a paraszti témájú filmek esetén is – jóval több alkotás készült.

16 A dátumok a filmek bemutatásának, nem pedig gyártásának évét jelölik. Néhány esetben ugyanis a cenzurális alakítások miatt az alkotás és a gyártás elhúzódott: pl. *A mi földünk* c. filmet 1959-ben forgatták, majd csak számos átalakítást követően, 1963-ban mutatták be.

17 A vizsgált filmek mind a rendezők, mind az írók tekintetében nagyobb változatosságot mutatnak az ötvenes évekhez képest. A rendezők között képviselteti magát a '45 előttről „megörökölt" idősebb generáció (Bán Frigyes és Keleti Márton), a pályájukat az ötvenes évek elején kezdő középgeneráció befutott alkotói (Fábri Zoltán, Makk Károly), a jól körülhatárolt generációhoz nem tartozó, az 1950-as évek közepétől, végétől alkotó, ideológiailag valamivel simulékonyabb filmeket készítő Mészáros Gyula, Kis József, valamint az éppen csak betörő első filmes generáció (Kovács András és Magyar József). A rendezőkhöz hasonlóan az írók is valamivel nagyobb teret kaptak az alkotásban. Míg az ötvenes évek termelőszövetkezetről szóló filmjeit egyetlen író, Urbán Dezső tolla határozta meg (*Tűzkeresztség, Vihar, Hintónjáró szerelem*) – a korszakban öt film öt különböző szerző regénye vagy novellája alapján készült. A *Kálvária* Tuli József, a *Dúvad* Sarkadi Imre, a *Megszállottak* Kékesdi Gyula és Almási István, az *Amíg holnap lesz* Kékesdi Gyula, a *Fagyosszentek* Püspöki Mihály szövegei alapján készültek.

18 Nem vizsgálom ugyanakkor azokat a filmeket, melyek ugyan paraszti témát érintenek, vidéki közegben játszódnak, de a téesz nem jelenik meg hangsúlyosan bennük. *Akiket a pacsirta elkísér* (1959, r. Ranódy László), *Négyen az árban* (1961, r. Révész György), *Oldás és kötés* (1962, r. Jancsó Miklós), *Isten őszi csillaga* (1963, r. Kovács András).

19 A *Megszállottak* határozható meg egyedül szerzői filmként, amely alkotást a filmesztétika a magyar új hullám első mérföldkövének tekinti. Lásd Gelencsér 2014: 36.

20 *A mi földünk* esetében a dokumentarista játékfilm kifejezés – a hetvenes évek ilyen alkotásaihoz viszonyítva – valamelyest túlzónak tűnhet, ugyanakkor Magyar filmje már mutat valamit abból a szociográfiai alaposságból, amely Kósa Ferenc *Tízezer nap* (1967) című filmjében teljesedik ki, egészen új mélységet és érzékenységet hozva a paraszti világ ábrázolásába.

az összevetés a téesztörténeteket elmesélő korábbi filmekkel, egyrészt az ötvenes években készült szocialista realista (*Tűzkeresztség* [1952, r. Bán Frigyes], *Vihar* [1952, r. Fábri Zoltán]) és az 1953 és 1956 között, enyhébb politikai cenzúra alatt született alkotásokkal (*Hintónjáró szerelem* [1955, r. Ranódy László], *Körhinta* [1956, r. Fábri Zoltán]). Ezek sokszor erősebb hatással voltak a vizsgált filmekre, mint a korszak ideológiája és az elképzelt valóság.[18] A felsorolt filmek között a dráma műfaja az uralkodó (*Kálvária, Zápor, Dúvad, Amíg holnap lesz, Fagyosszentek, Félúton*),[19] de már olyan – a korszakban még kevésbé bevett – műfajokban is megszólaltak, mint a szatirikus vígjáték (*Felmegyek a miniszterhez*) és a dokumentarista játékfilm (*A mi földünk*).[20]

Annak érdekében, hogy a filmeket az ideológia és a kor képzetei alapján elbeszélt konstrukcióként vizsgálhassam, elsősorban társadalomtörténeti jellegű kérdéseket tettem fel a közösségen belüli konfliktusokra, a hős és antihős attitűdjére, szövetkezethez fűződő viszonyára, valamint maguknak a téeszeknek a sorsára vonatkozóan. A kérdések megválaszolásához elsősorban a narráció és a dramaturgia elemzését helyeztem a középpontba.

Téma, időkeret, helyszín, konfliktus

Összesen hat filmről mondható el, hogy igazán explicit módon igazodott az ideológia által kínált téesztematikához. A középpontba olyan, a politikai aktualitásokhoz kapcsolódó konfliktusokat állítottak, mint 1. valaki a község lakói közül nem akar belépni a téeszbe (*Felmegyek a miniszterhez, A mi földünk*) 2. mindenki belépett a szövetkezetbe, de az mégsem működik hatékonyan, a tagok között továbbra is ellentétek feszülnek (*Amíg holnap lesz, Fagyosszentek, Félúton*) és 3. valaki kilép a téeszből, és egyéni gazdaként próbál boldogulni (*Kálvária*). Első esetben a téesz beindítása, míg a második esetben a felállított téesz és a „termelőszövetkezeti község" helyes működtetése jelenti a filmek alapvető tétjét. Ezekben a filmekben a szövetkezet a paraszti lét zsinórmértékének számít, a téeszhez való viszony határozza meg az egyén helyét a társadalmi térben,

egyben a cselekmény konfliktusát. Szükségszerűen összecsap egymással az egyéni és a kollektív lét, s ez az opponenciapár kijelöli az értékek és normák két tengelyét: a kollektív (téesz) a modern, haladó szellemet, míg az egyéni az elmaradottságot szimbolizálja.[21] Ezeket az ideológia által kínált értelmezéshez igazodó műveket a továbbiakban tematikus filmnek vagy tematikus téeszfilmnek fogom nevezni.[22]

A felálló és működésüket éppen elindító szövetkezetek hősei, a téeszelnökök – Zágon Mihály (*Amíg holnap lesz*) és Czimer András (*Fagyosszentek*) – azért kerülnek szembe a falu egyes lakóival, mert azok nem hajlandók kollektív módon folytatni a munkát, a *Felmegyek a miniszterhez* alapkonfliktusa pedig éppen a hős és az őt mindenáron beszervezni próbáló szövetkezeti vezetők között húzódik. A szövetkezet csak a történet díszletét jelenti a *Záporban*, ahol a falu hölgyei körében népszerű téeszelnök beleszeret a volt nagygazda, Pató feleségébe. A filmben a magánéleti, szerelmi szál a domináns, annak hátterét ugyanakkor az ideológia által kínált téesztörténet jelöli ki. Pató, a volt nagygazda a téeszbe ugyan belépett, de feleségét elnyomó, zsarnoki mentalitását nem tudja maga mögött hagyni, ezért végül el is veszíti az asszonyt. A tematikus filmekkel ellentétben a *Dúvad*ban nem a szövetkezet áll a középpontban, hanem a téesztől minden tekintetben elkülönülő, önálló erőt képviselő címszereplő, Ulveczki Sándor. Személyében nem az elmaradottság, hanem egyfajta ősi paraszti erő kel életre, és kerül szembe a szövetkezet világával: Ulveczki megpróbálja erővel visszaszerezni korábbi szeretőjét, Zsuzsit, aki kettejük szerelmi viszonya óta már a szövetkezeti titkár, Gál János felesége lett. Miután sem a szövetkezet, sem Jani nem képes megfékezni Ulveczkit, végül Zsuzsinak kell végeznie vele.

A téesztematikától legmesszebb a *Megszállottak* konfliktusa áll. Itt az egyén kontra közösség dilemmájával szemben az egyéni boldogulás lehetősége jelenti a fő kérdést, ami két ambiciózus fiatalember, Bene László (fővárosból vidékre érkező hidrológus) és Kecskés János (a helyi állami gazdaság igazgatója) bürokratikus rendszerrel vívott küzdelmein keresztül bontakozik ki. A két hős csodába illő módon vizet talál a sivatagos tájon, de az állam rugalmatlan gépezetében nem tudják végigvinni az álmot, hogy kutakkal töltsék meg a kietlen vidéket.[23]

21 Az elmaradott–haladó ellenpár is a sematikus filmeket idézi meg.

22 Bíró Gyula a karakterábrázolás alapján e filmeket (*Félúton*, *Amíg holnap lesz*, *Felmegyek a miniszterhez*) „új-sematikus" filmeknek titulálta, ahol „művészi értelemben vett emberképről nemigen beszélhetünk, legfeljebb bálványképről". Bíró 2001: 28. A leegyszerűsítő képpel szemben árnyaltabbnak tartom Gelencsér Gábor érvelését, aki az átmenet filmjeiként tekint az 1954 és 1962 között született filmekre, ahol a politika-társadalom felől a hangsúly egyre inkább a magánélet felé tolódik el (pl. a *Zápor* esetében), de még magán hordozza a szocialista realizmust idéző karakter- és konfliktustípusokat. Gelencsér 2015: 111–114.

23 A *Megszállottak* mellett a *Záport* és a *Dúvad*ot sem sorolom tehát a tematikus téeszfilmek közé, mert képesek kitágítani azt a horizontot, amelyben a kor a társadalmi változást érzékelte és értelmezte.

A filmek időkerete egyetlen kivétellel szinkron idejű,[24] az 1958 és 1962 közötti időszakban játszódnak. A tér ugyanakkor kitágítja a jelenbe sűrített cselekményt, legtöbbször egy névtelen, átlagos vagy fiktív magyar faluban járunk, ami lényegében bármelyik lehetne az országban.[25] Ezzel a megoldással a filmek azt az érzetet keltik, hogy a néző az egyszeri valóságtól elemelt, általános érvényű történet tanúja, ami ugyanakkor kizárólag az 1958 és 1962 közötti időszak Magyarországára érvényes. Ezzel egy olyan absztraháló burkot emelnek a történet köré, melyet alapvetően az ideológia határozott meg, de amely burokba a kor emberének képzetei, valóságról alkotott tapasztalatai mégis képesek betörni.

Karakterformák, motivációk, attitűdök, értékek

A téeszesítés ideológiai narrációja elsősorban osztályalapú karaktermintákat és osztályhelyzethez kapcsolt motivációkat kínált fel. Ez az osztályszemléletű karakterizáció kizárólagos volt az ötvenes évek sematikus filmjeiben: a kulák mindig fondorlatos, igyekszik egymás ellen fordítani a falu lakóit és felbomlasztani a szövetkezetet (*Tűzkeresztség*, *Vihar*), a középparaszt ingadozik, végül azonban nem paktál le a kuláksággal, hanem a szövetkezetet választja (*Tűzkeresztség*), az öntudatos, kommunista figura (téeszelnök a *Tűzkeresztség*ben, tanácstitkár a *Vihar*ban) pedig az igazság bajnokaként képes elnyerni a falu közösségének támogatását az ellenséggel szemben.

Míg a kora kádárizmus filmjei a témát, konfliktusokat illetően erősebben igazodtak az ideológiai elvárásokhoz, karaktereik megrajzolásánál számos film eltért az ajánlott készlettől. Különösen látványos, hogy a filmek többségében a hős szemben áll a szövetkezettel, vagy legalábbis kívül áll azon. A *Felmegyek a miniszterhez* Balogh Bódogja (Páger Antal) ragaszkodik az egyéni élethez, és a szövetkezettel szembeni ellenállás egész tárházát mutatja be nagyon szellemesen. A nyitójelenetben az agitátorok érkezésekor Balogh Bódog halálra váltan fekszik az ágyában, kezében gyertyát tartva. Miután az agitátorok lerójják kegyeletüket és elvonulnak, a hős nagy hévvel hozzákezd várva várt töltött káposztájához. Majd miután a beszervezők egy szóra visszatérnek, sietősen, csizmában és maszatos bajusszal újra beleveti magát haláltusájába. A figurával a film képes a szövetkezettel szembeni ellenállás attitűdjét humoros formában felmutatni, jóllehet Balogh Bódog rebellizmusa is mulatság tárgya, mint az egyéni parasztsághoz való ragaszkodás idejétmúlt dacossága. Az erőszakos agitációval szembeni ellenállás központi eleme *A mi földünk*nek is, ahol egy kis Győr-Sopron megyei falu lakói a helyi (mint kiderül, nem hivatalosan kiküldött) dogmatikus agitátor ellen protestálva, egy-

24 A Sarkadi Imre *Tanyasi dúvad* című novellájából készült *Dúvad* 1953-ban (a dekollektivizálás első hullámának idején) játszódik.

25 *A mi földünk* az egyetlen film, ami egy ma is létező – egykori Győr-Sopron – mai Győr-Moson-Sopron megyei településen, Sokorópátkán játszódik.

7. kép. A falu komikus vezérkara (*Felmegyek a miniszterhez*)

ségesen a közeli dombra vonulnak.[26] A rendező az ellenállást humánusabb módon ábrázolja, a közösség jogosnak tekinthető reflexeként az erőszakossággal szemben.

A szövetkezettel szembeni – ha nem is ellenálló, de mindenképpen attól független, autonóm – erőt jelent Ulveczki Sándor, a dúvad (Bessenyei Ferenc). A film hőse a nyers paraszti erő szimbóluma, már a film kezdőjelenetében hatalmas erejéről tesz tanúbizonyságot, mikor egy vélhetően átmulatott éjszaka után egy üveg pálinkát lehúzva, hátán egy kossal átugrat lovával egy magas kerítésen, majd az ünneplő tömeg közé lovagol, hogy aztán a fogadásból így elnyert kost azonnal megfőzze pörköltnek.

A *Felmegyek a miniszterhez* és a *Dúvad* cselekményének alakulását a két karakteres hős, egyben antihős[27] tettei határozzák meg, a szövetkezet vezetői szerencsétlenül sodródnak az eseményekkel, nincs valódi tekintélyük és befolyásuk, hogy kezükbe

26 Magyar József filmje számos olyan társadalmi viselkedésformát ábrázolt, amelyek az agitációval szembeni ellenállás formáiként ténylegesen megjelentek a korszakban, így az említett elvonulás, az elrejtőzés vagy a kármentés (ingóságok elrejtése). Az agitációval szembeni individuális és kollektív ellenállás különböző formáit Farkas Gyöngyi vizsgálta több nyírségi faluközösség mintáján keresztül. Farkas 2016.

27 Újabb példa az összetettebb karakterábrázolásra, hogy a hősök már jellemzően nem sematikusak, értékeik és gyengeségeik egyaránt megmutatkoznak.

vegyék az irányítást, mindkét filmben igencsak szerencsétlen, tutyimutyi és igazi karakter nélküli társaság benyomását keltik (*7. kép*).

A *Megszállottak* két hősének sorsa kijelöli a hatalommal való szembenállás árnyaltabb horizontját, ahol az nem az alkalmazkodás dacos elutasítása vagy az erőszakra adott ellenállási reakcióként jelenik meg, hanem azt éppen az alkalmazkodás és a hatalommal való együttműködés lehetetlensége hordozza. A hősök nem egyéni érdekeik védelmében állnak ellen a szabályoknak, hanem azért, mert a rendszer működése ellehetetleníti, hogy egyéni képességeiknek megfelelően és felelősségükhöz mérten jobbá tegyék az őket körülvevő világot.

Az új paraszti világrenddel szembeni ellenállás különböző módokon jelent meg a filmeken, ugyanakkor a társadalomkritika és a rendszer finom kritikája nem válhatott rendszerkritikává, fel kellett oldani a feszültséget. Balogh Bódognak szembesülnie kellett a termelőszövetkezet hatalmas komlóföldjeivel, a sokorópátkai faluközösségnek végül hallgatnia kellett az emberi szóra, a homokos tájra oda kellett érnie a megváltó pártvezetőnek, és valakinek le kellett számolni Ulveczkivel is, ha már a szövetkezet nem tudta megvédeni a közösséget.

Kissé meglepő módon a tematikus filmek között is az egyik legélesebb ideológiai üzeneteket megfogalmazó *Kálvária* hőse, Feri (Agárdy Gábor) is egy kívülálló figura, az egyetlen olyan főhősünk, aki kilépett a szövetkezetből. Ferenc egyénileg gazdálkodó apósát és családját akarja segíteni, gyorsan szembesül ugyanakkor apósa önző, harácsoló, családját kizsákmányoló attitűdjével. A felismerés egyre jobban eltávolítja tőle, egészen a történet végső jelenetéig, amikor Ferenc várandós feleségével és anyósával együtt végleg elhagyja a zsarnokoskodó férfit.

A kívülállók mellett a filmek másik jellegzetes – immáron az ideológia elvárásainak megfelelő, nyilvánvalóan kínálkozó – hőstípusa a téeszelnök. Karaktere elsősorban a tematikus filmekben jelenik meg (*Amíg holnap lesz*, *Fagyosszentek*, *Félúton*), de a *Záp*orban is találkozunk vele. A téeszelnök-figurák számos közös vonást mutatnak mind megjelenésükben, mind attitűd és motivációk terén. Az elnökök megjelenését, fizimiskáját egyfajta macsóság jellemzi: fiatalos – Szilágyi Gábor lényegre törő megfogalmazásában – „vonzó férfiak, a nők szeretik őket, [...] motoron járnak".[28]

A szövetkezettel kapcsolatos attitűdjük is viszonylag egységesnek mondható. A *Tűzkeresztség* keménykezű, sokat megélt ('45 előtt is kommunista mozgalmár) elnökéhez képest fiatalon, *homo novus*ként kerülnek a mélyvízbe. Egyikükről sem mondható el, hogy a szocializmus lelkes híve lenne, valójában csak a történelmi pillanat, a véletlen sodorta őket ebbe a helyzetbe. A hősök kezdeti bizonytalanságát jól illusztrálja Zágon Mihály (Sinkovits Imre) frissen megválasztott elnök (*Amíg holnap lesz*) első beszéde, aki nagy meglepődésében annyit bír mondani az izgatott szövetkezeti tagoknak: „Hát akkor megpróbáljuk." A *Félúton* Madarász Danija (Szirtes Ádám) sem teljesen önszán-

28 Szilágyi 1977: 232–233.

tából kerül a szövetkezet élére, őt a korábbi nagybirtokos nagybátyja választatja meg azért, hogy aztán büntetlenül gazdagodhasson tovább a téesztagok tudta nélkül.[29] A *Zápor* vonzó agglegényét, Miskeit (Bessenyei Ferenc) ugyancsak nem a paraszti világ szocialista átalakítása motiválja: a korábban több szövetkezetet is jól irányító, de letelepedni sehol sem tudó elnököt a család és az otthon megtalálása vezeti.

A történetek a hősökhöz különböző értékeket, siker- vagy sikertelenségnarratívákat kapcsolnak. A *homo novus* téeszelnökök figurájához az új kor új kihívásaival szembeni önállóság, egyéni problémamegoldó képesség kapcsolódik értékként. Az méri meg teljesítményüket, hogyan képesek alkalmazkodni a megváltozott történelmi-társadalmi helyzethez, ami részben már független attól, hogy mit is gondolnak a szocialista ideológiáról. Az elnökök akkor hoznak jó döntéseket, mikor az új szellem jegyében felvállalnak valamilyen konfliktust, például Zágon Mihály, aki kimegy éjjel a viharba dolgozni, nem hallgatva anyja és felesége marasztalására, vagy Miskei, aki annak ellenére sem mond le Patóné szerelméről, hogy barátja (a tanácsi vezető) óva inti attól, hogy a téesszel együttműködő és kiváló gazdának számító Pató feleségével kezdjen.[30] A téeszelnök-hősök társadalmi-politikai kérdésekkel szembeni kezdeti semleges vagy akár szkeptikus attitűdje magában hordozta az ideológiai eszköztárból ismert „vívódás" és „ingadozás" ábrázolásának lehetőségét, bemutatva, hogyan válik a történelmi változás sodrába belecsöppenő figurából a kollektív élet meggyőződéses híve. Ez a karakterfejlődési vonal meg is jelenik a filmekben, a főhősök egyre jobban elköteleződnek a kollektív élet mellett. Fejlődésükhöz útmutatást a sematikus filmeket idéző mellékszereplők nyújtanak, mint a bölcs és megfontolt öreg tanácselnök (*Amíg holnap lesz*) vagy a volt tanácselnök lelkes, fiatal agronómus lánya (*Félúton*). A hősök jellemében mégsem történik olyan változás, ami a véletlenszerű, tudatlan erőkből képes lenne megteremteni az öntudatos, közösségi szellemű embert. Czimer András (Agárdy Gábor), a szövetkezeti vezetők legmotiváltabb prototípusa sem képes a közösség életébe erőszakosan beavatkozó, akarnok szellemiségét maga mögött hagyni (*Fagyosszentek*), és a szocializmus felé legerőteljesebben haladó Madarász Dani (*Félúton*) is csak félúton van, a kapzsi, zsugori régi paraszt és az új szellemű, öntudatos közösségi ember között.

Az egyénitől a kollektív életig vezető fejlődési folyamatot valójában azért érezhetjük kidolgozatlannak, mert maga a kollektív világ szelleme, jellege sincs tartalommal megtöltve. Azon túl, hogy a közösségi érdek saját érdek fölé helyezése jelenti a modern élet legfontosabb értékét, nem sok mindent tudhatunk meg róla. Az „új világot" végső

29 A Galgóczi Erzsébet regénye alapján készült film ezen a ponton az ötvenes évek sematikus filmjeinek cselekményszervezési elvéhez nyúl vissza. Nagyon hasonló konfliktus jelenti a *Vihar* sztorijának alapját, ahol a fondorlatos kulák gazda és lánytestvére választatja meg a kulákasszony férjét elnöknek. A csellel megválasztott elnök és családja persze nem veszi ki a részét a munkából, és csak élősködik a közösségen.

30 A filmek összetettebb karakterábrázolását mutatja, hogy a sematikus filmekhez képest a hősök döntéseit, tetteit nem kizárólag a társadalmi tétek (a szövetkezet helyzete) határozzák meg, arra már magánéleti konfliktusaik és dilemmáik is alapvető hatással vannak.

soron kevésbé annak értékei és sikernarratívái, mint inkább a „régi élet" ellenértékei és sikertelenségnarratívái jelölik ki. A sötétnek és elmaradottnak vizionált hagyományos paraszti világ sokkal kidolgozottabb karakterológiai és értékformákat mutat.

Ennek az elmaradott oldalnak a szimbolikus alakja az ötvenes évek kulákfigurájának újraszabott változata: a magába forduló, kapzsi figura, akit a továbbiakban az egyszerűség kedvéért kvázi-kuláknak nevezek.[31] A kvázi-kulák már inkább csak kártékony, mint ellenséges, a rendszer alapjait nem veszélyezteti, a falu közösségének ártani nem akar, egyéni céljait nem a közösség kárára próbálja elérni. A kvázi-kulák a kizsákmányoló kulákkal szemben önkizsákmányoló: saját magát, feleségét és családját hajszolja az utolsó leheletig. A figura emlékeztet az ötvenes évek sematikus antihőseire, ábrázolása azonban változatosabb, attól függően, hogy az adott film mekkora hévvel kritizálja az „elmaradott, régi világot". Humánusabb a *Zápor* és a *Felmegyek a miniszterhez* esetén. A *Zápor*ban Pató (Páger Antal) a szövetkezetbe belépett, volt nagybirtokos, aki tudásával és tapasztalatával segíti az elnököt. Elmaradottságát a házasságról alkotott elképzeléseiben ragadja meg a film. Patót semmilyen érzelem nem köti feleségéhez, akit a ház körüli teendők ellátására tart, és a szövetkezet női brigádjának vezetésére is alkalmatlannak ítél. Balogh Bódog a humanizált kvázi-kulák legkarakteresebb prototípusa, benne az egyéni gazdálkodáshoz való ragaszkodás nem az ellenség ravasz válaszaként jelenik meg, csupán a kisember bohózatszerű ügyeskedéseként a történelmi szükségszerűség megkerülésére. Ezzel együtt a film Balogh Bódogot egy letűnt kor maradványaként állítja a néző elé, akinek bukdácsolását mulatságos végigkövetni.

A legszélsőségesebben ábrázolt zsugori kvázi-kulák figurája Tóth Sándor (Páger Antal, *Kálvária*), aki a sikeres üzlet utáni koccintást követően is felszámolja az elfogyasztott bor árát, a film zárójelenetében pedig, amikor a várandós lánya leesik a szalmabálákkal megrakott kocsi tetejéről, csupán a törött kocsirudat siratja, aminél „jobb kocsirúdja biztos nem lesz már". A dráma tetőfokán kissé komikumba forduló jelenet végén mindenki elhagyja Tóth Sándort, és vele együtt a bukásra ítélt egyéni világot. Az ő figurája is különbözik azonban a régi kulákformától, maga is keményen dolgozik, nem foglalkozik a közösséggel, nem mások megrontása, csak saját gyarapodása hajtja előre. Az önkizsákmányolás több filmben is a régi paraszti mentalitás szimbolikus formájaként jelenik meg, olyan elemeken keresztül, mint az életen át tartó spórolás vagy a földhöz való kérlelhetetlen ragaszkodás, ami a saját és a család munkaerejének további önkizsákmányolását eredményezi.[32] Érzékelhető, hogy a filmkészítők ezt a szerepet rendre Páger

31 A filmek ebben az esetben sem az ideológia iránymutatásának megfelelően jártak el, hiszen a párt narratívája szerint az ötvenes évek végére a „kulákkérdés megoldódott". Itt érdemes szétválasztani azokat a filmeket, ahol nyilvánvalóan nem is volt cél egy új ellenségkép kidolgozása (*Megszállottak*, *Dúvad*, *Zápor*, *Felmegyek a miniszterhez*, részben *A mi földünk* is) és azokat, ahol vélhetően csak nem sikerült ezt a karaktert előállítani, csak egy meglévőből meríteni (*Kálvária*, *Félúton*).

32 Talán ezen a ponton kerül az ideológia a legnagyobb önellentmondásba, hiszen a legfontosabb ideáját, a kemény munkát mutatja elmaradottnak.

Antalra osztották, a nyilas múltját követően 1956-ban rehabilitált színész különösen foglalkoztatott volt a korszakban, és meggyőzően is hozta mind a kissé ügyetlen, de szerethetően ügyeskedő, mind a zsugori önkényúr szerepét is.

Az elmaradottságot a filmek nemcsak egyes karakterekhez, de különböző intézményekhez is kapcsolták, elsősorban – az eszmei alapvetésnek megfelelően – az egyházhoz és a családhoz. A vallásosság a filmekben együtt jár az egyéni érdek felsőbbségével, a munka és a fejlődés elutasításával. Zágon Mihály téeszelnök várandós felesége (Mészáros Ági) együtt él Mihály anyjával (Dayka Margit). Az anya vallásossága az önző és maradi lét attribútuma. Fondorlatai révén sikerül elérnie, hogy az asszony ne menjen el kórházba, hanem otthon szülje meg gyerekét, és hogy egész nap ágyban feküdjön a terhesség alatt. Ennek hatására olyannyira legyengül, hogy egy udvaron átvirrasztott viharos éjszaka következményeként – a film végén – meg is hal. A vallásosságot szimbolizáló anya a kollektív munkát sem képes önző érdeke elé helyezni: folyamatosan ágál Mihály elnöksége ellen, még a sorsdöntő viharos éjszakán is marasztalja fiát, mikor legsúlyosabb kötelessége hívja. A legtöbb filmben a család is jellemzően negatív konnotációban jelenik meg, egyfajta kényszerítő erőként, ami konzerválja a hibásan megkötött kapcsolódásokat, és amiből szinte lehetetlen kilépni. Egyes filmek éppen arra próbálnak példát nyújtani, hogyan lehetséges a megmerevedett kötelékeket feltörni. „Amit rosszul kötöttek, annak szét kell szakadnia" – fogalmaz Miskei a *Záporban*, és jövendölése valósággá is válik, mikor Patóné minden bátorságát összeszedve elhagyja férjét.[33]

Elbeszélés- és cselekményminták, fordulatok

A téeszfilmes kánon a tematikai alapon túl a filmekben rendre visszatérő elbeszélési és cselekménymintákban mutatkozik meg. E minták – szemben a karakterológiai vagy hangulati elemekkel – döntő része egy már meglévő eszköztárból lett kiválogatva, amit azonban elsősorban nem a korszak ideológiai diskurzusa, hanem az ötvenes években készült téeszfilmek és -irodalom kínált. Az igazán figyelmes mozinézőben az a gondolat is megfogalmazódhatott, hogy a hatvanas évek téesztörténetei is a kollektivizálás '53 előtti kurzusírójának, Urbán Ernőnek az asztalán születtek. A legfontosabb, visszatérő cselekményminták a filmekben a téeszbál, a természeti csapás és a fiatal agronómuslány érkezése. Mindhárom cselekményelemnek a szüzsé előremozdításában van döntő szerepe, elfedve az elbeszélések szövetében húzódó hiányokat.

A téeszbál, ami az 1957 előtti téeszfilmeknek is visszatérő motívuma volt, mind a négy filmben (*Tűzkeresztség, Vihar, Hintónjáró szerelem, Körhinta*) hangsúlyos szerepet kap, funkciója, hogy egy térben gyűjtse össze a szereplőket. Az egyre gyorsuló, pörgő ritmussal, a homlokon legördülő verejtékcseppekkel a drámai feszültség is egyre növekszik, míg

33 A család béklyóként jelenik meg más filmekben is (*Amíg holnap lesz, Kálvária*).

eléri a csúcspontot. Ebben a csúcspontban a mélyen feszülő konfliktusok törnek felszínre: kiderül a kulákasszony fondorlata (*Tűzkeresztség*) vagy a tiltott szerelem (*Körhinta*).[34]

A mind dramaturgiai, mind filmnyelvi szempontból jól bejáratott formula a vizsgált filmekben már inkább a történetekben lévő hiányok pótlására, valamint a faluközösség elmaradottságának ábrázolására szolgál. Az *Amíg holnap lesz*-ben a fiatal agronómusnőt, a *Fagyosszentek*ben a falu cigány emberét alázza meg a közösség a mulatság közben. A leleplezéssel tehát nem az ellenség valódi arca válik láthatóvá a közösség számára, hanem éppen a közösség valódi arcáról hullik le a lepel, tovább növelve ezzel a távolságot a tudatában már távolodó elnök és a falu tagjai között.

Különösen érdekes funkcióváltáson megy át a természeti katasztrófa visszatérő cselekménymintája is az ötvenes évek filmjeihez képest. A *Vihar*ban a természeti csapás a film elején következik be, annak hatására kezd felszínre kerülni a téeszelnök és a kulákok fondorlata,[35] és kezd rádöbbenni a közösség, hogy a boldog kollektív élet kizárólag a belső ellenség legyőzése után következhet be. Ezzel szemben az *Amíg holnap lesz* és a *Fagyosszentek* természeti csapásai (vihar és talaj menti fagy) a filmek utolsó harmadában a cselekmény beindításánál sokkal komolyabb szerepet játszanak, gyakorlatilag kipótolják a cselekményvezetésben mutatkozó hiányt, és önmagukban oldják meg a konfliktust. A filmek végére úgy tűnik, hogy a két téeszelnök többszöri kísérlet után sem képes kibékíteni és munkába állítani a tagokat – a természeti csapás viszont szembesíti az embereket azzal, hogy az értékeket csak közös munkával képesek megvédeni. Szemben a *Vihar* cselekményével, ahol a természeti csapás ráirányítja a figyelmet a problémára, ami aztán a kollektív szellem és osztályharcos tudatosság kialakulásához vezet, e filmekben a kollektív szellem kialakulása helyett maga a természeti katasztrófa egyesíti a közösséget, legalábbis egy éjszaka erejéig.

A fiatal és vonzó agronómusnő jelenlétére is találunk precedenst (például a *Vihar* gépállomási igazgatónőjében), azonban a szerep, amit a cselekmény alakításában betöltenek, egyedinek mondható. Mindkét esetben (*Amíg holnap lesz, Félúton*) az agronómusnő lesz a zsinórmérték a főhős (Zágon Mihály és Madarász Dani) karakterfejlődésében: ahogyan a dacos férfi vezetők fokozatosan belátják és megtanulják tisztelni, hogy a nők a munkában és a vezetésben egyenrangú társak tudnak lenni, ezáltal elkezdenek kiemelkedni az „elmaradott, patriarchális" gondolkodású közegből. Az agronómusnő mellett így a téeszelnök is az „új világ" hírmondójaként jelenik meg, miközben mindkét film azt sugallja, hogy köztük legfeljebb plátói szerelem gyúlhat, a közös munka mindig elsőbbséget élvez az egyéni érzésekkel szemben is.

34 Kivételt jelent a *Hintónjáró szerelem* téeszbál-jelenete, ahol – az egész film könnyed, meseszerű hangulatának megfelelően – a bál inkább a játék és humor színhelye, ahol a falu fiataljai megtáncoltatják a lányát szigorúan ellenőrző asszonyt, hogy a lány végre szerelmével tölthessen egy kis időt.

35 A vihar után az elnök be akarja szántani a jelentős károkat szenvedett gabonát, majd felvenni érte a biztosítási összeget, így szembekerül a munkát felvállalni kész parasztokkal, élükön a fiatal párttitkárral.

Atmoszféra és végkicsengés

Szemben a karakterábrázolással és a cselekménymintákkal, a filmek hangulata és végkicsengése mutat igazán egyedi és karakteres képet. Az ötvenes évek sematikus téeszfilmjeit (*Tűzkeresztség, Vihar*) még a hurráoptimizmus jellemezte: az osztályharc súlyához mérten drámai stílusban beszélik el a falu és a kollektív élet győzelmét. Az átmenet 1953 és 1956 között készült filmjei (elsősorban a *Hintónjáró szerelem*, kisebb részben a *Körhinta*) pedig meseszerű könnyedséggel emelték a szerelmet a társadalmi távolságokat lebontó magaslatra. Esetükben az osztályharc és a szerelem is olyan erővel bír, melynek révén a közösség képes levetni béklyóit, létrehozni egy új világot tükröző, harmonikus közösséget.

A korai kádárizmus rugalmas ideológiája, bár beengedte narratívájába a rendszer fejlődéséből adódó valós konfliktusokat (szövetkezeten belüli feszültség, helyenként erőszakos agitáció), de papíron, az ideológiai direktívák szintjén, ahogy láttuk, ezek mégis megoldódnak, és elvezetnek a diadalmas végkifejletig. Az 1956 után készült filmek végkicsengése ugyanakkor nem tükrözi sem a korszakban születő propagandaüzenetek hurráoptimista szemléletet, sem az ötvenes évek paraszti témájú filmjeinek narratíváit. A cselekmények hangulatát sötétebb, melankolikusabb tónus jellemzi, végkicsengésükből nem a harmonikus jelen vagy reményteli jövőkép, hanem mély bizonytalanság sugárzik.

A filmek narrációjának atmoszférateremtő expozíciója is ezt a hangulatot vezeti be, mint a *Megszállottak*ban a sötét városi utcán komótosan sétálgató hős képe. Az *Amíg holnap lesz* nyitójelenetében a kamera nagytotálban pásztázza végig a falut, miközben borongós, misztikus zenét hallunk, majd a kép azonnal egy sötét belső térre vált, benne Zágon Mihály ágyban fekvő, várandós feleségével. A filmben később világossá válik, hogy a sötét, misztikus zene a szektás vallásosság sötét világával kapcsolódik össze. A *Fagyosszentek* is melankolikusabb kezdéssel indít, a sötét képen lassan kiviláglik egy motor lámpája, miközben a hős zaklatott, disszonáns belső monológját halljuk.

A sötétebb tónusú kezdést követően a történetek elindulásával már felcsillan az esély a harmonikus végkifejletre. Nagy reményekkel indul mind Czimer András (*Amíg holnap lesz*) hazatérése, mind Madarász Dani (*Félúton*) téeszelnökké választása, és megnyílik a megváltás útja a *Megszállottak* hősei előtt is, amikor vizet találnak a pusztaságban.

Az igazán érdekes azonban a filmek zárlata. Egyrészről a konfliktusok a felszínen megoldódnak: a közösség megvédi a javait a természet csapásaival szemben (*Amíg holnap lesz, Fagyosszentek*), az önző és zsugori egyéni paraszt elnyeri méltó büntetését (*Kálvária*), vagy mégis a szövetkezet mellett dönt (*Felmegyek a miniszterhez*), az emberszámba sem vett asszonynak sikerül kilépnie elnyomó házasságából (*Zápor*), a gazdaság pedig felvirágzik (*A mi földünk, Megszállottak*). Másfelől viszont, a fabula mögé nézve, a filmek végkicsengése mégsem a megszokott hurráoptimizmust sugallja, hanem a bizonytalanságot. Még a legélesebben ideologikus, sok elemében osztályharcos mozit idéző *Kálvária* és *Félúton* is mély kétségek között hagyja a nézőt tragikus végkifejletével. A *Kálvária* zárójelenetében Tóth Sándor szenvedésében merülünk el: családja elhagyja, ő a teljes bukás pillanatában sem képes a törött kocsirúdján túl látni. Nem tudjuk meg, túléli-e anya és gyermeke a megpróbáltatást. A *Félúton* végén Madarász Danit szúrt sebbel támogatják a kórházba induló kocsiba, az ő és a felbolydult falu története is a teljes bizonytalanságban ér véget.

Patóné és Miskei szerelme sem teljesül be a *Zápor* végén. Miután otthagyja férjét, Patóné felszáll a vonatra, ami újra elszakítja a főhőstől. Nem tudjuk meg, visszatér-e valaha a faluba, ahol csak férjének szolgálója és az asszonyok rosszindulatú pletykáinak tárgya lehetett; és azt sem tudjuk meg, sikerül-e valaha a fiatalkorát a tanulásnak szentelő férfinak letelepednie és megtalálnia otthonát.

A természeti csapás egy éjszakára ugyan összekovácsolja a közösséget (*Amíg holnap lesz, Fagyosszentek*), de a közösségen belüli feszültségek feloldásáról nem biztosítja, a virágzó jövő ígéretével nem kecsegteti a nézőt. Különösen a *Fagyosszentek* atmoszférája erősíti ezt az érzetet. A feszültségeket a cselekményben maga a téeszelnök generálja, aki mindenáron át akarja vinni akaratát a szövetkezet tagjain. Viselkedése tehát éppen hogy nem egyesítő, hanem bomlasztó hatású, a történet végén nem is az ő többszörös utasítására vonulnak a földekre a falu lakói, hanem egymás példáját követik fokozatosan.[36] A bizonytalanság érzését mélyíti el a zárójelenet is: Czimer András előremeredő, kétségekkel teli tekintettel, bénultan néz maga elé. Az osztályharc (1950–53) és a szerelem (1953–55) közösségformáló, összekovácsoló erejéhez képest egyetlen éjszaka jelentené a kollektív élet alapját. A filmek részben a már meglévő elbeszélés- és cselekménymintákból építkezve, részben újakat létrehozva – jóllehet képesek valamilyen választ adni az ideológia által is konstruált társadalmi dilemmákra – a jövővel kapcsolatban mégis bizonytalanságot, kétséget hagynak a nézőben.

16. Egy történet megszületésének/meg nem születésének folyamata

A szocialista kultúra történeti elemzésében a rendszerváltás óta tartja magát egy vélekedés, amely normatív értékmérőnek az ideológiától való függetlenséget vagy az azzal szembeni ellenállást tartja. Eszerint az ideológiai simulékonyság a filmek történeti és esztétikai relevanciáját csökkenti, egyben a jó film mércéjét is a kultúrpolitikai céloktól, elvárásoktól való eltávolodás jelöli ki, ezek a filmek hordozzák ugyanis a valóságot – az ideológiához igazodó filmeknek legfeljebb a hazugságait érdemes leleplezni. Ez a

36 Az első ember, aki elindul a földre, éppen az a volt módos gazda, akinek a lányát Czimer András mindenáron össze akarta házasítani a falu cigány fiújával. Az egyszeri belátás lesz tehát a fordulópont, ami végül elindítja a közösségi munkát, nem az elnöknek a közösség megszervezésére tett, kezdetben nagyon lelkes erőfeszítése.

nézőpont abból a feltevésből indul ki, hogy a diktatúrában létezett egy társadalmi igazság, mellette pedig az ideológia által konstruált hazug kép a valóságról, és a köztük lévő (utólagosan már könnyebben kimutatható) távolság a kor embere számára is nyilvánvaló volt. Ebből a – véleményem szerint félrevezető – alapvetésből kiindulva kritizálták a filmtörténészek a tematikus téeszfilmeket is, amelyek nem érdemesek mélyrehatóbb elemzésre, csupán „párthatározat-ízű" „politikai pamfletek", „a politikatörténet filmi megjelenítése" – ahogy az 1988-as *Filmkultúra* paraszti világot tematizáló számában a korszak játékfilmjeiről írták.[37] Ezt a kritikai nézőpontot Báthory Erzsébet cikkének végén maga is kihangsúlyozza: az 1951 és 1961 közötti filmeken „hiába kérnénk számon a filmművészet valódi autonómiáját".[38] Bár magával az állítással aligha lehet vitába szállni, mégis azt az előfeltevést lehet kiolvasni belőle, hogy létezik autonóm, ideológiától független művészet.[39] Ebből a perspektívából azonban szem elől tévesztenénk, hogy mind a valóság, mind az ideológia olyan konstrukciók, amelyek mindig egy adott szociokulturális és nyelvi közegben keletkeznek, és folyamatosan formálják egymást. A vizsgált filmek a legtöbb ponton valóban nem tükrözik a téeszesítés hiteles történetét, azonban a maguk ellentmondásaival, kísérletező nyelvi és képzetrétegeivel (hol pártos magabiztossággal, hol kétségekkel) hű lenyomatai a korai kádárizmus bizonytalan világának – jóval többet tükröznek, mint politikatörténeti fordulatokat, noha azok megértésében is támpontot jelenthetnek. A zárórészben a téesztörténet megteremtésének kulisszái mögé tekintek, megvizsgálva, milyen erőhatások formálták a filmek különböző rétegeit.

A filmeken megelevenedő téesztörténeteknek számos különböző rétege mutatkozott meg a filmek elemzésénél. A filmek témaválasztásukban sok esetben az ideológia által kínált narrációs készlethez igazodtak, a karakterábrázolásban viszont változatosabb, színesebb társadalomképet mutató figurákkal, motivációkkal találkozunk (akár a téesszel szemben, akár azon kívül álló szereplőkkel). Az ideológiai értelmezésben mutatkozó és a cselekményben is érezhető hiányokat több film a már meglévő cselekménymintákkal fedte el. A filmek negyedik, egyben legmélyebb rétege, ami az állandóságot jelentette,[40] az a bizonytalanság, amely a filmek atmoszféráját és végkicsengését alapvetően

37 A *Filmkultúra* 1988-ban jelentkezett egy a parasztság filmes reprezentációit elemző számmal, ahol már a szókimondó, rendszerkritikus elemzési szempont van a középpontban. Az idézett részek két tanulmányban szerepelnek. Báthory 1988: 3–13; Bíró 1988: 14–22.

38 Báthory 1988: 13.

39 Az idézett szerzők esetében ez az ideál a paraszti világ ábrázolásában a két háború közötti társadalom- és rendszerkritikus falukutató szociográfia lehetne.

40 A vizsgált filmek alapján úgy látszik, hogy a korszak filmművészetében nem fokozatosan bomlott le a sematizmus és az ideológia által formált történetváz beépítésének folyamata. Ékes példa a *Megszállottak* és a *Félúton* párosa. Míg előbbi 1961-ben már egyértelműen a sematikus jegyek lebontása és a társadalomábrázolás egy új, hatvanas évekre jellemző útja felé mutat, az 1962-es *Félúton* még erőteljes sematikus-osztályharcos elemeket tükröz. A változásnak e folyamata tehát nem lineáris.

határozza meg. Ez a légkör tükrözi a korszak súlyos változásaival küzdő társadalom rezdüléseit, egyben rávilágít a korai kádárizmus ideológiájának bizonytalanságára is. Ez az a pont, ahol az egyéni tapasztalatok és a világról alkotott elképzelések képesek voltak bejutni az ideológia által emelt burokba, ami a történeteket szegélyezte. A bizonytalanság különböző szintjei pedig kijelölik a „szövetkezeti mozgalomról" alkotott tudás megszületésének folyamatát. Az alábbiakban pedig e szintek megvilágításában a vizsgált filmek keletkezéstörténetét fogom röviden felidézni.

A bizonytalanság egyrészről magából a társadalmi változás természetéből fakadt. Több évszázados gyökerekkel bíró társadalmi struktúrák átalakítása mindig ellentmondásokkal, konfliktusokkal járó eseménysorozat, ami ritkán ír le egynemű, lineáris pályát. Főleg így van ez egy olyan változás esetén, amely nem szervesen alulról, hanem a politikai vezetés által a társadalomra ráerőltetve, rapid módon történt. A bizonytalanság abból is fakadt, hogy kétséges volt, mit várt el a pártállam az ábrázolás tekintetében a filmektől, amelyekre a politikai vezetés még mindig tudatformáló eszközként tekintett, miközben már az önállóságot is elvárta: lényegében azt, hogy a filmművészet képes legyen saját lábára állni. Ez az ellentmondás a filmeken is érezhető, amelyek kevés kivétellel lényegében a művészeti alkotás és a tudatformáló médium szerepei között rekedtek.

A bizonytalanság a valóság és az ideológia közötti viszony ellentmondásosságából is fakadt. Míg az ötvenes években a valóság „helyes" értékelése kizárólag a párt privilégiumának számított, az átalakuló rendszerben bizonytalanná vált az ideológia tartalma: hol vannak a „mai valóság" határai, hol ragadható meg a közvetíteni kívánt tudás forrása, azt pedig hogyan sajátíthatja el a művész. Az 1958-as kultúrpolitikai irányelvek még a művész és a társadalom közti párbeszédet helyezték a középpontba, hogy a „művészek szoros kapcsolatot teremtsenek dolgozó népünkkel, ismerjék annak mindennapi életét", ami ugyanakkor nem támaszkodhat „pusztán élményekre", például „alkalomszerű üzem- vagy falulátogatásokra".[41] Az MSZMP KB Kulturális Osztálya 1960-ban az irányelvet még úgy értelmezte – éppen a *Kálvária*val kapcsolatos kritika részeként –, hogy a filmeseket úgy lehetne jobban „hozzáigazítani az élethez", ha „legalább néhány napra leküldenék őket egy faluba",[42] ez a kutatómunka lényegében a megtapasztalt valóság ideológiához igazítását szolgálta volna. Ezzel szemben a PB 1961-es, filmművészetről szóló ülésén már teljesen elvetették, hogy „a művészek élettel való kapcsolatát kirándulások és ismeretlen célú tanulmányutak jelentsék".[43] A párt olvasatában még ekkor sem a falu és az üzem világa hordozta a „mai valóságot", azt csak a kész alkotásokat ellenőrző rendszer egyik kontrollszintjeként képzelték el: „A Filmművész Szakosztály a gyárakkal együttműködve biztosítsa, hogy az elkészült filmeket üzemekben, falvakban

41 Vass 1964: 258.

42 MNL OL 288. f. 33/1960/15. ő. e. – MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztályának jelentése a filmművészetről (1960).

43 MNL OL 288-5 f. – 245. ő. e. – MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26.

minél több ankéton megvitassák az alkotóművészek jelenlétében".[44] Ezek a helyi kontrollbizottságok sem az egyszerű munkásokból és parasztokból álltak, hanem a helyi politikai és társadalmi szervezetek tagjaiból, szélesebb társadalmi párbeszéd tehát sem a művész valóságészlelése során, sem a műalkotásra való reflexió során nem történhetett.[45] A hatalom csupán egy modellezett társadalmi vitafolyamatot engedélyezett – még nem tudta elengedni a valóság megkonstruálásának privilégiumát, életismeretet várt el a művészektől, de ebben a szubjektív tapasztalat vagy ideológiaértelmezés csak a párt objektivizált normáinak betartásával jelenhetett meg.

Az alkotók és a kultúrpolitikusok számára így bizonytalanná vált, hogy hol végződik a valóság és hol kezdődik az ideológia. A Galgóczy Erzsébet *Félúton* című regényéből készülő forgatókönyv dramaturgiai vitájának esete ékesen világít rá a problémára. A vitán Fehér Imre (filmrendező) a birtokos paraszt (Limpár) ábrázolását túl sematikusnak, kulákszerűnek találta, az osztályharcos színezetű sematikus ellenségképpel szemben valóságosabb ábrázolást várt volna el, míg a pártvezető (Mók) karakteréből, aki gyarló emberi tulajdonságokat mutat, a határozottságot, erőt hiányolta. Az ellenségkép ábrázolásában tehát a valóságot kérte számon a sematikus-ideológiai képpel szemben, míg a vidéki szocialista vezető figurájában az ideológiai megformáltságot hiányolta a valóságos ember tulajdonságaihoz képest. Az elvárásoknak megfelelően átalakították a pártvezető figuráját, aki a regénnyel ellentétben a filmben képes a dogmatikus elképzeléseiből engedni, és tisztességét is megtartja, mikor hezitálás nélkül utasítja el Limpár tisztességtelen ajánlatát az elnöki címre. Az ideológia és a valóság Dani karakterének átírásában is érezhető ellentmondásba került. A regényben határozatlan Dani éppen a mindennapi ember prototípusa lehetett volna, akit eleinte nem a szocializmus építése, hanem a „korhadó, középkori" falu felemelése vezet. Ez a kezdetben semleges és a történet végére is csak félútig jutó fejlődési folyamat csak úgy volt elfogadható, hogy a karakter múltjából kigyomláltak minden ideológiailag kifogásolható elemet, így az '56-os múltját (szemben a regénnyel, a filmben érezhető hangsúllyal ki kellett mondani, hogy neki ahhoz semmi köze), valamint egykori kapcsolatát a korábbi „báró-asszonnyal".[46]

A bizonytalanság a történetek egyéni értelmezése közti ellentmondásokban is megmutatkozott, a régi reflexek szembekerültek az új értelmezési lehetőségekkel, ahogy a téeszesítés megvalósítása során, úgy annak ábrázolásában is. Magyar József *A mi földünk*jét – amely film a szövetkezetesítés humánus, egyben dokumentarista ábrázolásával könnyen az első reprezentatív téeszfilm lehetett volna – 1959-ben Egerben vetítették zártkörűen a helyi párt-, tanácsi és tömegszervezetek vezetőinek. A film hatalmas sikert

44 MNL OL 288-5 f. – 245. ő. e. – MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26.

45 *A mi földünk* egy 1959-es Heves megyei bemutatóján például a jegyzőkönyv szerint a film „írója, Magyar elvtárs, Párt, Tanács, Tömegszervezetek, Hivatalok meghívott vezetői" vettek részt. MNL OL 288. f. 33/1959./8. ő. e.

46 NFI Filmarchívum Ké 191/11.

aratott, az elvtársak még a szövetkezeti mozgalom tényleges előremozdítására is hasznosnak, sőt szükségesnek tartották, ami szerintük „meggyorsítja a szervezést, a várakozási álláspontot megtöri".[47] A sikert követően egy veszprémi vetítésen tökéletesen ellentétes volt a fogadtatás, a vetítés után – Magyar József szavaival – „kitört a balhé". Hazugnak és revizionistának bélyegezték az alkotást, és betiltására tettek javaslatot.[48] Ennek hatására a Központi Bizottság és a téeszesítés régi vonalas, (de ekkor még) nagy hatalmú megmondója, Dögei Imre is megnézte a filmet, többek közt az ő javaslatára teljesen át kellett alakítani.[49] Lényegében mindenfajta feszültséget kihúztak belőle, a végére pedig egy olyan idilli, harmonikus közös gazdaság képét kellett illeszteni, ami végső formájában a *Megszállottak* ironikus zárójelenetéhez hasonlatos. A film igazi tragédiája, hogy mire az átalakítások 1962-re megtörténtek, a film elvesztette ideológiai aktualitását, és csak nagyon rövid ideig volt műsoron, mindössze 29 000 néző látta.[50]

Az elmesélendő történet tartalmának és az ideológia szerepének bizonytalanságából adódóan a hatalom által elvárt tudás átadása és tudatosítása sem mindig működött igazán hatékonyan. Több esetben is nem megfelelő tartalmú és időzítésű üzenetek ragadtak a filmekben, mint az ötvenes évekből ismert kulákfigura felidézése, ami az 1962-es *Félúton* alkotásakor már régen elavult ideológiaelemnek számított, vagy a téeszből való kilépés kérdése 1960-ban (*Kálvária*): „furcsa dolog, hogy amikor a magyar parasztság többsége belépett, sőt beözönlött a szövetkezetbe, most arról láthatunk filmet, hogyan lép ki valaki a tsz-ből."[51] A jelenség a filmkészítés olajozatlanságára, egyben túlműködésére is utalhat, magyarázhatja a jelenséget, hogy a kultúrpolitikai vezetés nem volt képes tisztán artikulálni a társadalomról elgondolható valóságot, de arra is, hogy kultúra szereplői próbáltak még az elvártnál is nagyobbat, ütősebbet állítani, még jobban kiélezve a lehetséges konfliktusokat.

A filmek által megjelenített normákat és értékeket részben a cselekménybe ágyazott ellentétpárok jelölték ki, amelyek ideológiai üzenetek közvetítésére is alkalmasak lehettek volna. Ahogy Reinhardt Koselleck fogalmaz: bármilyen történet elbeszélése

47 MNL OL 288. f. 33/1959./8. ő. e. – MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztálya – Feljegyzés "A mi földünk" c. film Heves megyei bemutatójáról (1959).

48 Okkal valószínűsíthető, hogy a veszprémi „botrány" kirobbanásában része lehetett a hírhedten keményvonalas veszprémi kommunista bizottsági titkárnak, Pap Jánosnak (vagy körének), aki 1957-től töltötte be ezt a posztot.

49 A történetet egy Magyar Józseffel készült interjú alapján ismerjük, ami kéziratos formában maradt fent a Filmarchívumban. Beszélgetés Magyar Józseffel, a „Mi földünk" című film rendezőjével. 1972. NFI Filmarchívum Ké 274/10.

50 Összehasonlításképp a *Felmegyek a miniszterhez*-t közel másfél millióan látták. Homoródy 1964: 173–181. Ahhoz, hogy az első igazán konszenzusos (művészi, ideológiai és presztízsszemszögből is elfogadott) paraszti – csak részben téesztémájú – film, a *Húsz óra* elkészüljön, a gyártási rendszer teljes átalakítására, az alkotási, ellenőrzési, irányítási folyamatok enyhítésére volt szükség, ez a film már egy másik korszak más képzeteit és céljait tükrözte.

51 MNL OL 288. f. 33/1960/15. ő. e. – MSZMP KB Tudományos és Kulturális osztályának jelentése a filmművészetről (1960).

során szükségszerűen megjelennek bizonyos ellentétpárok, amelyek kijelölik a „lehetséges történelmek időbeli alapstruktúráját".[52] A tematikus téeszfilmek ábrázolásában a győztes–vesztes kategóriapárjához a modern–régi (vagy modern–elmaradott) opponenciát kapcsolták. A filmek a „régi-elmaradott" oldal ábrázolásában kiaknázhatták a társadalomkritikai energiákat. Kritika alá vették a szerintük modernizálódásra képtelen paraszti társadalmat, ami 1. még mindig erősen patriarchális jellegű, a nőkkel szemben elnyomó, 2. önkizsákmányoló, zsugori mentalitás, valamint 3. egy befelé forduló, a közösségért végzett munkát és magát a közösséget elutasító attitűd jellemzi. E meggyökerezettnek tartott gondolkodásmódok és kötelékek konzerválásában a vallás mellett a családot tette felelőssé a korszak tematikus téeszfilmje.

A pusztán ideológiai üzenet azonban itt valós társadalomkritikai szándékkal keveredik, e kettőt érdemes különválasztani. A patriarchális család képzete például korántsem volt minden valóságalap nélküli: létezett még falun az a gondolat, hogy a „nő csupán segítőtársa a férfinak", „kevesebb értékű, mint a férfi",[53] a családfőtől, gazdától pedig „mindenki függ és fél" a családban, „megüthet.bárkit: feleségét, fiát, lányát, menyét, vejét, cselédjét".[54] Amit ugyanakkor a társadalomkritika elhallgatott, az a család kohéziós, szociális biztonságot jelentő szerepe, amit a szűk családon túl a különböző (nem csak vérségi) rokoni kapcsolatok nyújtottak.[55] A filmek a házassággal kapcsolatban is rátapintanak valós jelenségekre, nem volt ismeretlen például, hogy „azok a házastársak is, akik rosszul élnek, leginkább »beletörődnek a sorsukba«. Azon fáradoznak, hogy lehetőleg [...] a belső egyenlőtlenség ne kerüljön nyilvánosságra."[56]

Bármennyire is politikai célokat szolgált tehát az uralkodó ideológia, mégis megfogalmazhatott olyan társadalomkritikai érveket, gondolatokat és célokat, amelyeket a korszak (rendszerrel szemben akár kritikus) embere is magáénak vallhatott, és amivel részlegesen akár ma is egyetérthetünk, mint amilyen a demokratikusabb házasság- és családforma, vagy éppen a szolidaritásnak, a közösségi érdeknek az egyéni fölé helyezése. Ez is mutatja, hogy az egyéni értékek, célok, ha nem is politikai rendszer egészével, de bizonyos értékeivel összetalálkozhattak, olyan filmek tükrözik ezt az összefonódást, mint a *Zápor* vagy a *Megszállottak*.

Számos filmben azonban a mélyebb szinten létező valóságmagokra is építő társadalomkritika ideológiai célokat szolgált, a még létező jelenségek kritikáját rendre politikai felhangokkal artikulálták, azt szükségszerűen a szövetkezetbe be nem lépő karakterekhez, az új játékszabályokat be nem tartókhoz kapcsolták. A paraszti világ

52 Koselleck 2004: 158–164.
53 A hagyományos (szocialista átalakítás előtti) paraszti világot bemutató, kiemelkedően fontos néprajzi kutatásban Hofer Tamás és Fél Edit a Heves megyei település, Átány társadalmát vizsgálták. Hofer–Fél 2010: 127.
54 Hofer–Fél 2010: 128.
55 Hofer–Fél 2010: 163–178.
56 Hofer–Fél 2010: 159.

évtizedek óta vágyott modernizációjának módját kizárólag a szövetkezeti rendszer és a magántulajdonról való lemondás útján láttatták.

Miközben az ellenséges oldal élesen (*Kálvária*, *Amíg holnap lesz*), olykor finoman (*Felmegyek a miniszterhez*) kidolgozott volt, addig a vele szemben álló modern világot nem igazán sikerült tartalommal megtölteni, az lényegében torzó maradt. A párt kifejezett problémaként értékelte az új rendszer ellenében boldogulni kívánó (*Felmegyek a miniszterhez*, *Megszállottak*) és az autonóm hősök (*Dúvad*) jelenlétét: a „filmekben a negatív szereplőket, illetőleg a hősök negatív vonásait ábrázolják élettelien és művészien, a pozitív oldal ezzel szemben kidolgozatlan, kényszeredett és rendszerint defenzívában van".[57] A „pozitív oldal" erejével kapcsolatban a *Dúvad* esetében is találtak kivetnivalót, ahol a címszereplő mint a nyers, ősi erő állt szemben a tutyimutyi szövetkezeti vezetőkkel. A film előzetes cenzurális átalakításai során próbálták a szövetkezet vezetőit erélyesebbé maszkírozni, hogy ha megállítani nem is tudják Ulveczkit, legalább határozottan elítéljék erőszakos viselkedését. Ahogy egy Horváth Mártontól Fábri Zoltánnak küldött levél tanúsítja, két már kész jelenetet (a téeszbál és a szövetkezeti iroda jelenetét) utólagosan át kellett alakítani, a téesz vezetőit mindkét esetben karakteresebbé tenni, hogy ellensúlyozzák valahogy Ulveczki figuráját.[58]

A téeszvezetők tétlenségét sem, de – az Ulveczki karakterével kapcsolatos kritikákhoz hasonlóan – a fizikai erő, a macsóság attribútumait sem fogadták el a téeszelnök ábrázolásában. A filmekben megjelenő macsó téeszelnök-figura ugyanis nem igazán

8. kép. Miskei (Bessenyei Ferenc) és szerelmi kalandja a falu egyik asszonyával a *Zápor* című filmben. Mellette a *Népszabadság* ideális téeszelnökének portréját látjuk az 1960. április 13-ai számban megjelent, *Az új falu új emberei* című cikkből[59]

57 MNL OL 288-5 f. 245. ő. e. – MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26.
58 A stúdióigazgatótól a filmrendezőnek küldött javaslatról készült dokumentum a Politikatörténeti Intézet Levéltárában, Horváth Márton személyes iratai között maradt fenn. IV. 991. f. 97.
59 A cikk a karakter kanonizálása érdekében a jászszentlászlói Új Barázda TSZ vezetőjének portréját választotta. Az új falu... 1960.

illeszkedett a megalkotni kívánt általános téeszelnök-karakter sziluettjéhez. Ha a *Zápor* hősét a *Népszabadság* ideális téeszelnökének portréjával összehasonlítjuk, „az új arcú magyar falu felvirágzásáért" dolgozó elnök képében egy sokkal pragmatikusabb, hivatali figurát látunk, aki az erős fizikumú, motoros, macsó attitűdhöz képest – a cikk iránymutatása szerint – „pantallósan, nyakkendősen, aktatáskával a kezében" inkább „valamiféle tisztviselőnek" tűnik (*8. kép*).[60] A filmekben megjelenő téeszelnök-figurák maszkulinitása nemcsak azért lehetett problematikus az ideológiai megközelítés szempontjából, mert nem a hivatalra, a tisztség helyes betöltésére helyezte a hangsúlyt, hanem azért is, mert ellentmondásba kerülhetett a korábbi rend lebontásának üzenetével is.

A karakterábrázolásban mutatkozó problémák mellett a tematikus filmek az ideológia által felépített narrációban lévő hiányokat – mint az új kollektív élet vagy a közösségi ember portréját – sem tudták tartalommal megtölteni, nem rendelkeztek a jövő szocialista közösségének víziójával. A hiányokból fakadó feszültség, konfliktus megoldására, elfedésére az ötvenes évek elején sikeresnek számító cselekménymintákat használnak fel, így például a természeti katasztrófa közösségteremtő erejét. Ezt a megoldást a kortárs filmkritika több ízben kifogásolta is:

> „Nem értjük, mi szükség van a tehéncsorda értelmetlen meghajszolására, valamint nem világos az, hogy miért jelent ez megoldást a termelőszövetkezeti élettől viszolygó falu életében. A megrendezett körülmények ugyanis csak látszatra kényszerítőek és így az első közös munka nem elég súllyal esik a latba ahhoz, hogy az emberekben ennek nyomán megmoccanó új felismeréseket igazolja."[61]

Ez a hiány tükröződik a „miért kell belépni a téeszbe?" kérdés esetén is, amire a filmeknek nincs pozitív válasza. A *Felmegyek a miniszterhez* meggyőzési jelenete tükrözi a tematikus téeszfilmek megoldását a problémára: mikor Balogh Bódog megkérdezi, miért kellene belépnie, az első válasz, hogy ez a „történelem parancsa". A filmek lényegében nem mondanak többet annál, mint hogy a szövetkezetek megalakulása történelmi szükségszerűség, amiből az egyén nem vonhatja ki magát, mert vagy köznevetség tárgyává válik (*Felmegyek a miniszterhez*), vagy tragikusan végződik a sorsa (*Kálvária*).

A bizonytalanság mellett véleményem szerint éppen ebben a ki nem tölthető hiányban válik láthatóvá az, amit valóságnak nevezhetünk. A filmek akár tudatosan, akár céljukkal ellentétesen tudósítanak arról, hogy az a bizonyos „vívódás" és „meggyőződés" valójában nem ment végbe az emberek tudatában, a szövetkezeti mozgalom nem volt

60 Ezt az ábrázolási problémát a kortárs filmkritika is számonkérte. Erről a filmkritikai diskurzust elemző fejezetben még részletesen szó esik.

61 Idézet: Szombathelyi 1962: 2. A *Fagyosszentek*kel kapcsolatban nagyon hasonló volt a vélemény: „Bármily megkapó is mozgóképnek mondjuk a fagyveszély ellen gyújtott tüzek »csillagvilága«, majd a füstfelhőbe takarózott hajnali völgy – megfogyatkozik, filmbeli szépségét veszti ez a szépség, ha képtelen vagyok elhinni, hogy ezeket a tüzeket az adott emberek adott és ábrázolt lelkiállapotukban csakugyan meggyújthatták." Rajk 1962b.

képes tényleges társadalmi mozgalommá válni, és míg társadalmi súlya az életmód, háztartás, munkaszervezet vonatkozásában meghatározó volt, a tudat szintjén mégsem töltötte be messianisztikus célját, nem határozta meg az emberek gondolkodását, világról alkotott elképzeléseit:

> „A falusi polgárok, a rájuk erőszakolt létfeltételek, társadalomszerveződési korlátok között egyszerűen nem vettek tudomást az átnevelésükre irányuló törekvésekről s többnyire visszavonultak a magánéletbe. Az apparátus által megálmodott »szocialista embertípus« eszméje a központi nyomás igen lassú enyhülésével, a hatvanas–hetvenes évek fordulóján elveszítette jelentőségét. A megélhetés praktikuma jegyében az anyagi gyarapodásban sikeres ember vált – követendő – modellértékű karriercéllá."[62]

A számos ponton ideológiaízű filmek mélyén ez a valóságosság részben pont a hatalom által elvárt deheroizáló hangnem eredménye: a tutyimutyi téeszvezetés, a mélyvízbe dobott, csetlő-botló téeszelnökök, a bürokratikus zsákutcák az elvárt mindennapiságot sugallják, így viszont a szövetkezeti mozgalom tudati szinten való elültetésére, társadalmi küldetéstudattá emelésére nem alkalmasak. Az antagonisztikus ellentétekre épülő politikai üzenetek (pl. barát–ellenség dichotómia az ötvenes évek téesztörténeteiben) felbomlása és az új társadalmi ellentétek ábrázolásának hiánya azt is megmutatja, hogyan esik szét a tudatformálás ötvenes években jellemző folyamata, és hogyan kezd a képernyőre kerülni egy mélyebb és hitelesebb társadalomábrázolás.[63] Ironikus módon a filmek által a társadalomról közvetíteni kívánt tudás tehát – egyfajta fordított önbeteljesítő jóslatként – éppen ellentétes képet mutatott, mint a társadalmi folyamatok valós alakulása. A közösségteremtés, a közösségért való munka és áldozat igézetével szemben éppen a magánéletbe való visszahúzódás zajlott le – a hatalom küzdelme a kívánt tudás társadalmasításáért valójában az elkerülhetetlen valóság elleni küzdelem volt.

Linearitás és vargabetűk

A kultúrpolitika részben a játékfilmtől várta el, hogy megteremtse a paraszti világ átalakulásával kapcsolatosan elvárt tudást, történetet. Jól mutatja a korszak ellentmondásos és bizonytalan jellegét, hogy a filmművészet ezt a célt egyszerre teljesítette is, meg nem is. Teljesítette, hiszen az elvártnak megfelelően már nem teljesen dogmatikusan, hanem számos ponton valóságosabbnak tűnően ábrázolta a társadalmat, és nem is

62 Valuch 1988: 127.

63 Mutatja a hatalom 1958 és 1963 között készült filmekkel kapcsolatos elégedetlenségét, hogy évekkel később még mindig komoly erőfeszítéseket tettek a kanonikus téeszfilm megtalálására, így született a korszak egyik klasszikusa, Kósa Ferenc *Tízezer nap* című filmje. Erről lásd Varga 2008: 133–136.

teljesítette, mert a bizonytalanságban nem talált bizonyosságot, amivel a szocialista jelenbe és jövőbe vetett hitet megalkothatta volna.

A vizsgált játékfilmek ennek a bizonytalanságnak nagy vonalakban kétféle lenyomatát adják. A filmek egyik csoportjáról elmondható, hogy képes azt karakteresen, magabiztosan ábrázolni, megtalálva benne a humor (*Felmegyek a miniszterhez*) vagy éppen a drámai feszültség (*Megszállottak*, *Zápor*) kibontásának lehetőségét.[64] Míg a tematikus filmeknél a hiányban, e filmeknél éppen a bizonytalanság érzékelésében és az arra való mélyebb reflexióban mutatkozik meg az, amit valóságnak nevezhetünk. Kétségtelenül e kategória legjelentősebb alkotása a *Megszállottak*, melynek ironikus zárójelenete önmagában is érzékletesen világít rá a hatalom céljainak, módszereinek ellentmondásosságára, és a film többi részével kontrasztba állítva a legtisztábban mutatja meg az ideológia és a valóság érzékelt distinkcióját. A filmek másik csoportja, jobbára a tematikus filmek, jobban igazodnak az ideológia által elvárt narratívához, érezhetően dolgoznak azon, hogy bizonyossággal töltsék ki annak réseit, de összességében (akár akaratuk ellenére) mégis kétségeket, instabilitást mutatnak.

Az 1953 előtti szocialista realista téesztörténetekben az ideológiai elvárások szerint szerkesztett cselekményfolyam egy lineáris elbeszélést eredményezett, ahol minden fordulatot az ideológiai jelentések és értékek jelöltek ki. A sematizmusa ellenére dramaturgiai és ideológiai értelemben is hiánytalan, lineáris cselekményfolyam révén – bármilyen furcsa – befogadhatóbb filmélmény állt elő, mint számos 1956 utáni darab esetén. A vizsgált tematikus téeszfilmek esetében a különböző (ideológiai, tapasztalati, művészi) rétegek egymásra torlódva, olykor egymással ellentmondásba kerülve működnek, ezáltal nem a linearitásban, hanem annak megbontásában válik láthatóvá az ideológia és az árnyaltabb társadalomábrázolási formák is – akár mint kiszólások a történet zavaros szövetéből.

A változásban lévő társadalmi helyzetek és a szocialista jelen és jövő bizonytalanságának ábrázolását a korszakban a hatalom kritikával illette. Részben csalódottságot váltott ki a tekintetben, hogy a művészek „nem ismerik a mai valóságot", ebből kifolyólag nem megfelelő témákat nem megfelelő időzítéssel vagy nem megfelelő karakterformák szerint ábrázolnak, miközben szimultán éppen a változékony világ valóságának ábrázolását várták volna el a filmektől. A bizonyosságot a bizonytalanságban. A szocialista kultúrpolitika viszonyulása alapvetően változott meg a hetvenes évekre, mikorra a nagy társadalmi tételeket megmozgató, közben társadalmi bizonytalanságot sugárzó mozik egyfajta etalonnak számítottak – szemben a hetvenes évek már befelé forduló filmjeivel. A következtetés, amit Almási Miklós 1977-ben levont, retrospektíve világítja meg a hatalom viszonyát a hatvanas években a társadalom elképzelhetőségével kapcsolatban, egyben annak átalakulását is.

64 Ebbe a csoportba lehet sorolni a *Felmegyek a miniszterhez*-t, a *Záport* és a kikényszerített átalakításokkal elhalványított drámai feszültség ellenére a *Dúvad*ot is.

> „Korábban [...] úgy éreztük, hogy a társadalmi fejlődés ábrázolását csak úgy lehet megvalósítani, ha a filmen belül a történet végére – megoldódnak azok a súlyos konfliktusok, melyekbe a hősök belekeveredtek, s amelyektől a társadalom maga is szenved. [...] Meg kellett tanulnunk, hogy a hős és a történelem olykor ellentétes utakon jár: a társadalmi fejlődés előremozdulását úgy is lehet ábrázolni, hogy közben a filmbeli hősök elbuktak, meghaltak, vagy vargabetűkbe kényszerültek."[65]

Ebben a perspektívában a bizonytalanság már a társadalmi fejlődés felé tett első lépésnek tűnt azáltal, hogy a nézőknek nem kész válaszokat ad bizonyos társadalmi problémákra, hanem csak elgondolkoztatja őket. Ez az elgondolkoztatás pedig éppen a korai kádárizmus azon célkitűzését szolgálhatta volna, hogy a művészet ne direkt politikai üzeneteken keresztül, hanem indirekt módon, gondolatok elültetésével formálja az emberek tudatát. Végül annak belátása, hogy nem a direkt ideológiai átformálással lehet megteremteni a szocialista embert, vezetett el a tudatformálásnak az új, láthatatlanul a bőr alá hatoló, sajátosan a kádárizmusra jellemző mechanizmusáig.[66]

65 Almási 1977: 11.

66 A téeszesítés sikeres lezárása különösen fontos lépés a kádári *status quo* felállításában, hiszen – ahogy Révész Sándor Aczél-monográfiájában megjegyzi – ez volt az utolsó „jelentős társadalomátalakítási hadművelet", amelyet a pártnak el kellett végeznie. Részben a *status quo* elérésével lehet indokolni, hogy a párt ezután már nagyobb teret engedett a mélyebb társadalmi problémák és addig ki nem mondható ellentmondások bemutatásának a szövetkezetesítés témájával kapcsolatban, mint ahogy a Sánta Ferenc kötete nyomán készült *Húsz óra* vagy még tovább lépve a *Tízezer nap* is megteszi. Vö. Révész 1997: 131–132.

VI.
A KORAI KÁDÁRIZMUS KIALAKULÓ NYELVE – SZOCIALISTA KOMÉDIÁK '56 UTÁN

„A pártos kritika és a pártos apologetika
egyaránt »kormánypárti« feladata a művészetnek,
amely éppen az élet, a valóság dialektikája következtében
csak együtt, párhuzamosan, egyszerre valósulhat meg."
(Gyertyán Ervin)

1956 decemberében számos magyarországi moziban vetítették a rossz emlékű „Horthy-fasizmus" ikonikus filmvígjátékát, a második magyar hangosfilmet, a *Hyppolit, a lakájt*.[1] Mindezt akár a figyelemelterelés vagy a nép apró öröme kedvéért vállalt korai kompromisszum, akár a pánik jelének is tekinthetjük, de mindenképpen sokat elmond a Kádár-korszak geneziséről és abban a komédia szerepéről.[2]

Ahogy a korszak egyes jelentős filmművészeti újításait már magukban hordozták a téeszfilmek, úgy a korai kádárizmus önkifejező nyelvét még nem tudták megteremteni. Egyrészt a paraszti életforma megújulásának perspektívája hiátus marad az elmaradottnak tartott mentalitásformák kritikája mellett, másrészt a tematikus téeszfilmek nem tudtak elszakadni az osztályharcos hangulatú drámától. Ez a műfaji keret pedig nem volt alkalmas a belső feszültség (pl. a rendszer önkritikájából fakadó ellentmondások) feloldására, a korszak ténylegesen létező bizonytalanságai végül vagy szörnyű tragédiával, vagy egy megcsináltnak érzékelt álmegoldással oldódtak fel. E fejezet szempontjából korántsem mellékes, hogy jószerivel egyetlen filmről, a *Felmegyek a miniszterhez*-ről mondható el, hogy képes volt – a humor eszközével – a belső rendszerkritikát és az elmaradott gondolkodás kritikáját is szellemesen ábrázolni, és azt egy elfogadható jövő ígéretének momentumában fel is oldani.

Ez a tény pedig előrevetíti jelen fejezet témáját. Amellett érvelek, hogy a komédia kínálta fel azt az elbeszélési formulát, ami képes volt a szocialista (kispolgári) fogyasztás és szórakozás egyre hangsúlyosabb mentalitásbeli attitűdjét az „új, normalizált világ" életkeretében rögzíteni, valamint a korszak ellentmondásaiból fakadó feszültséget feloldani, akár úgy, hogy a hivatalos ideológiai elvárásokból és a pártállam szereplőiből is óvatosan viccet csináltak. Ezzel lényegében egy olyan, a hivatalos ideológia mellett (vagy a fölött) létező ideológiát teremtett meg, amely a végtelen, boldog jelen illúziójának megteremtésére a leginkább alkalmasnak tűnt, és amiben a rendszer önképe és a társadalom fogyasztási igénye találkozhatott.

---

1 Nyilvános vetítésen a szocialista rendszerben először adták le a filmet (sőt immáron annak felújított változatát), december elejétől elsőként budapesti mozikban, majd Debrecen és számos más vidéki település mozija is műsorra tűzte, a vonatkozó újságcikkek száma alapján és a bennük foglaltak tanúsága szerint nagy sikerrel futott a teljes 1957-es évben, sőt még azután is.

2 Ha kizárólag ezt a tényfoszlányt ismernénk a korai kádárizmusról, valószínűleg akkor sem lennénk nagyon messze a rendszer természetének megértésétől. Szigethy Gábor színháztörténész, rendező így eleveníti fel a gyerekkori emléket: „emlékezetem szerint abban az időben számtalan budapesti moziban hónapokig játszották a filmet. A Moszkva által nyakunkra ültetett Kádár János (vagy valamely okos-rafinált politikus társa) okkal gondolta úgy: erős altató ez a régi film felzaklatott, keserű, múltra emlékező magyarok számára." Szigethy 2017: 23.

17. Egy érzékeny házasság – Szocializmus és komédia

„A társadalmi viszonyokat fenekestül felforgató forradalmi változások viharos légköre – amelynek pátoszából a szovjet film kinőtt – nem kedvez a vígjáték kialakulásának."[3] Gyertyán Ervin író, filmesztéta utólagos értékelése találóan mutat rá a szocialista realizmus és a vígjáték ellentmondásos viszonyára.[4] A vígjáték egyik oldalról illeszkedett a mindenkori szocialista kultúrpolitikai célokhoz, hiszen az egyik legnépszerűbb és legérthetőbb műfajként a legtöbb emberhez juthatott el. Ugyanakkor ideológiailag problematikus is, hiszen stílusából adódóan nem realista, a mindennapok terei, viszonyai és szereplői elevenednek meg benne, de a valóságtól elemelt, idealizált formában. A vígjáték elsősorban a szórakozást biztosította az emberek számára, olyan komoly ügyek, mint az osztályharc, az osztályellenségek, a reakciós erők vagy a szabotázs ábrázolására kezdetben kevésbé tűnt alkalmasnak.

A Szovjetunió prominens kultúrpolitikusai már a húszas években felfigyeltek arra az ellentmondásra, hogy a népszerűség, így a gazdasági előny ellenére a vígjáték nem feltétlenül alkalmas az elvárt ideológiai nevelés biztosítására, sőt még a felszínes burzsoá szórakozás veszélyének is ki vannak téve a nézők. A nézői és kultúrpolitikai célok kiegyensúlyozása érdekében egy olyan szisztémát próbáltak létrehozni, amiben a szórakoztató filmek biztosítják a filmgyártás rentabilitását, ezáltal fenntartva a helyet a komolyabb témájú, ideológiai nevelő alkotásoknak. Ez később a keleti blokk országainak kultúrpolitikája számára is példát jelentett. A humor ideológiai programját Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkij, a húszas évek egyik legbefolyásosabb szovjet kultúrpolitikusa fektette le.[5] Megkülönböztette a *kegyetlen humor*t, amely szatirikus éllel bírálta a régi, elavultnak tartott rendet és az osztályellenségeket, valamint a *jóindulatú humor*t, amely szimpatizál a fennálló renddel.[6]

3 A mondat a korszak filmes diskurzusában meghatározónak számító szerző, Gyertyán Ervin 1976-ban írt filmelméleti dolgozatából származik, amelyben a szocializmus és a vígjáték viszonyát taglalja. Gyertyán 1976: 38.

4 Akárcsak az eddigiek során, igyekszem most is olyan szereplőket „megszólaltatni", akik kortársként és a szocialista filmművészet elkötelezett híveként beszélik el az általam elemzett eseményeket, nemcsak adott pillanatban, de akár retrospektíve, például a hetvenes évekből visszatekintve a hatvanas évek elejére. Ez a módszer megvilágítja a változás irányait, a hatvanas években jellemző irányultságok, értékelések mellett azt is megmutatja, hogyan tekintettek folyamatában az adott kulturális jelenségre. Ahogy az előző fejezet végén számomra tanulságosnak bizonyultak Almási Miklós szavai, úgy ebben a fejezetben Gyertyán Ervin 1976-os hosszú esszéjét emeltem be az elemzésbe. Állításait természetesen nem névértéken veszem, hanem azokra is egy történet megteremtéseként tekintek, amellyel a szerző elhelyezi az 1956 és 1965 közötti vígjátékokat a magyar filmtörténet egy szubjektív értelmezésének folyamában.

5 Lásd: Taylor 1983.

6 A következőkben én is ezt a – leegyszerűsítő jellegében mégis kifejező – fogalompárt fogom alkalmazni, amely nagy vonalakban a komédia és a szatíra stílusai közötti alapvető különbséget tükrözi.

Ez a bizonyos *jóindulatú humor* lesz az alapja az amerikai musicalformát átvevő, de ideológiai üzeneteknek megfelelően átalakított szocialista musical műfajnak, amelyet a szocialista realista filmművészet egyik legfontosabb irányzataként értelmez David Bordwell és Kristin Thompson filmtörténész. A szocialista realista filmművészet értékelésük szerint sajátos viszonyban áll a realizmussal, nem kritikai realizmust jelent, hanem Engels nyomán a „tipikus jellemek tipikus körülmények közötti ábrázolását". A tipikus ez esetben nem a valóságos vonásokat, hanem a kommunista eszmékhez kapcsolódó vonásokat jelentette.[7] A közös termelésre buzdító, valamint a sztahanovista lányokat és fiúkat összeboronáló szocialista realista musical részben képes volt kiküszöbölni az elvárt realizmus hiányát, hiszen egy olyan vágyott idilli valóságképet állított fel, ami az új szocialista értékrend elképzelt valóságosságával töltötte fel a mindennapok (munka, szerelem, társas viszonyok) világát.

18. Az első fecskék az állami áruházban, avagy a totalitárius könnyedség

Ahhoz, hogy a szocializmusban készült filmek ábrázolásmódjának megváltozását tetten érjük, érdemes a vígjátékok esetében is felidézni az 1950-es évek első felének alkotásait. Ekkoriban szovjet mintára a zenés vígjátékok Magyarországon is elterjedtek: olyan alkotások, mint a *Dalolva szép az élet*, az *Első fecskék*, a *Civil a pályán* vagy a korszak ikonikus darabja, az *Állami áruház*.

A korai téeszfilmekhez (*Vihar*, *Tűzkeresztség*) hasonlóan a témát, a cselekményt, a karakterek motivációját vagy éppen a filmek végkifejletét a vígjátékok esetében is az ideológiai elvárások jelölik ki, azonban a filmek hangulata és a szocialista realizmus által diktált idilli végkifejletig tartó utazás elbeszélése könnyedebb és humorosabb formát próbált felvenni. A tökéletes szocialista állapot felé masírozó szereplőket általában a *jóindulatú humor*, a maradi vagy ellenséges szellemiséget hordozó szereplőket a *kegyetlen humor* kíséri. A filmek tétje minden esetben a munka, a termelésben elfoglalt hely és a szerelem, vagyis közélet és magánélet szocialista egyensúlyának megtalálása. Ezzel együtt a szocialista realista komédiák minden esetben egyfajta komolyságot is sugároznak: a hősök jellemfejlődése – bármennyire is könnyed stílusban van elmesélve – mindig az elkötelezett szocialista ember megszületése felé tart.

A szocialista szerelem a témája az 1952-es *Első fecskék* című filmnek, ahol egy fővárosi porcelángyár tehetséges, de kissé önfejű és az üzem közössége iránt érzéketlen munkásfiúja (Kállai Ferenc) szerelmes lesz a Dolgozó Ifjúság Szövetségének lelkes

7 Bordwell–Thompson 2007: 288–292.

szocialista munkásnőjébe (Kováts Nóra). A szerelem kettejük politikai nevelődése által teljesedik be: a szeszélyes, egyénieskedő fiúnak a közösség és a munka iránt elkötelezettebbé, míg a kissé keményvonalas lánynak rugalmasabbá kell válnia.[8] A film alapvető üzenete, hogy az új kor szellemét alapvetően a már a szocializmusban nevelkedő fiatal szerelmesek generációja értheti meg, ha a közösség – ez esetben a paternalista üzemvezető és agitátorcsapata – is megfelelő módon neveli őket ezen az úton.[9]

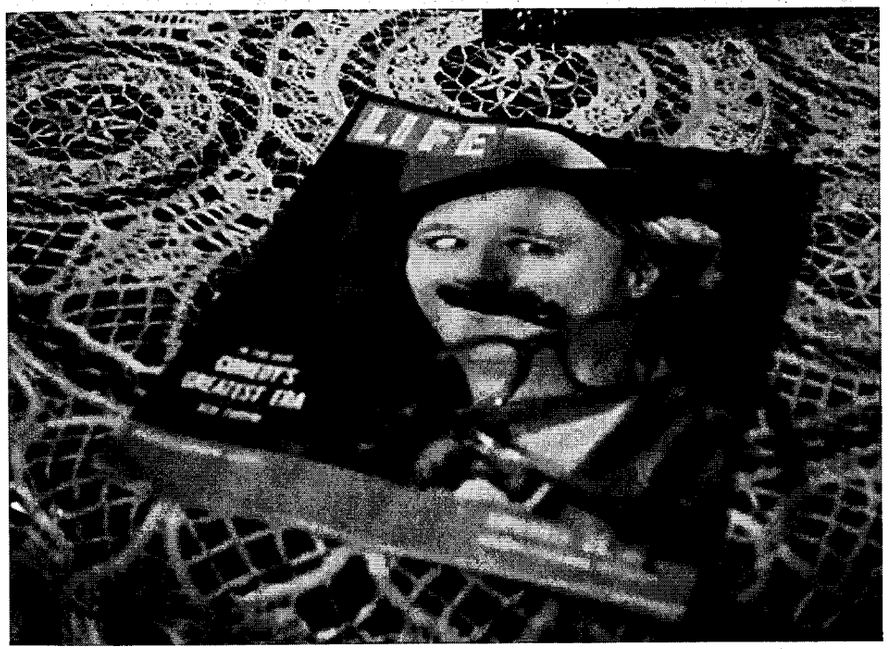
A *Dalolva szép az élet* esetében még inkább hangsúlyos motívum, hogy a szerelem a közösség összekovácsolódásával párhuzamosan teljesedik be. A filmben az üzemi dolgozók között azért robban ki a konfliktus, mert az idősebb munkásokból álló énekkórus mellett szerveződik egy fiatalosabb ellenkórus, akik az új idők új dalaival törnének be az üzem megcsontosodott világába. Az elmaradott, a művészetet elitszellemben művelő és kispolgári dalokat éneklő kórus egyik idősebb tagja eltiltja lányát a demokratikus és nem mellesleg munkásdalokat éneklő kórust szervező fiútól. Az ellentét és maga a szerelmi konfliktus végül a közösség tudati fejlődésével oldódik meg, a munkásokat kihasználó, konzervatív karmestert, az igazi ellenséget elzavarják, a két csoport pedig egy nagy munkáskórusban egyesül.

Alighanem a legismertebb film ebben a műfajban az *Állami áruház*, amely ugyancsak egy szocialista közösség, egy fővárosi áruházi kollektíva összekovácsolódásának történetét meséli el. Miután a film főhősét, az áruház fiatal és tisztességes dolgozóját (Gábor Miklós) helyezik az áruház igazgatói székébe, a korábbi vezető megpróbál bosszút állni, és visszaszerezni a helyét. A többszörös osztályellenségnek számító szabotáló spekuláns és bandája felvásárolják a bolt teljes kínálatát, hogy így kényszerítsék bezárásra az áruházat. A terv azonban nem sikerül, mert a gyártási részleg lázas termelő munkájával és az állami gazdaság potenciálját szimbolizáló, áruval telepakolt teherautók megérkezésével sikerül kielégíteni a vásárolni kívánó tömegek igényeit. Sőt egy kis leleményességgel még az értéktelen raktári kacatokat is eladják, amik aztán a bűnözők nyakán maradnak.[10] Az áruház igazgatója végül az egységes közösség demokratikus szellemű vezetőjeként áll a nézők előtt.

8 Hasonló analógia figyelhető meg az NDK romantikus filmjeinél az 1950-es évek elején, mint az *Első fecskék* esetén. A szerelem alapvető tényező a narratíva felépítésében, de a szereplők motivációjában itt is az ideológiai norma a zsinórmérték. Akkor teljesedhet be a szerelem, mikor az egyik fél idomul a másikban már kialakult szocialista értékekhez. Urang 2006: 88–90.

9 A kegyetlen humor elsősorban a lány apja ellen irányul, aki az egyénieskedő, rátarti kisiparosság meghaladni kívánt szellemét szimbolizálja, a fiú apja inkább a jóindulatú humor tárgya, azt a hibás kommunista szellemiséget testesíti meg, aki lelkesedésében már túlvállalja magát, szerencsétlenül lohol tengernyi feladata után – ő az a figura, akit már a sztálinista termelési operett is túlságosan munkamániásként mutat be, akinek az élete már túlságosan elcsúszott a magánélet szférájától.

10 Ma már különösen bájosnak hat az a fordulat, mikor az ellenséges *Amerika Hangja* rádiócsatorna a szegény magyar nép összezavarására azzal a sztorival áll elő, hogy a 100 forintosokat másnap éjfélkor be fogják vonni. A pánikhangulatban mindenki próbál megszabadulni a bankóktól, hogy cserébe legalább valamilyen termékhez jusson. Antihősünk, a spekuláns természetesen ugyancsak hallgatja az imperialisták ármányos hangjait, és ekkor eszeli ki ördögi tervét.



9. kép. A *Life* magazin 1949. szeptember 5-ei száma a szabotőr asztalán – „a komédia legnagyobb korszaka" (*Állami áruház*)

A világrendek közötti antagonisztikus ellentétet a film nemcsak a cselekményen és a karakterábrázoláson keresztül igyekezett kifejezni, hanem vizuális jeleken keresztül is. Ennek egy szellemes példája a spekulánsbanda vezetőjének asztalán heverő *Life* magazin, a címlapon a korai amerikai burleszk sztárjával, Ben Turpinnel (*9. kép*). Ez az eldugott vizuális kód nemcsak az antihős imperialista elhajlására utal, de az „üres" amerikai komédia „aranykorát" is leleplezheti, helyébe a közösségi tudattal felvértezett, szocialista realista vígjátékot példaként állítva.

A szocialista realista komédiák idilli képe az ideológiai direktívák zárt és tökéletes világát tükrözte, legyen az akár a minden igényt kielégítő áruházé vagy a teljes üzemet harmóniában egyesítő munkáskórusé. A sematikus zenés vígjátékok könnyed formában közvetítették a rákosista ideológia üzeneteit, a szocialista munkaverseny mozgalmas, boldog illúzióját.[11]

11 A sztálinbarokk szellemében fogant operettvilágot a kritika sem kerülte el a későbbiekben. A Kádár-korszak nagyon kevés betiltott filmjének egyike, a Gazdag Gyula által rendezett *Bástyasétány hetvennégy* groteszk szatírája ennek a műfajnak, érzékletesen mutatja be azt az ellentmondást, ami a rendszer embertelensége és az azt elfedő *musical* műfaj oldottsága között húzódott.

19. Szocialista komédia 1956 után – a korai kádárizmus megtalált nyelve[12]

Akár tudatosan, akár nem, a *Hyppolit, a lakáj* 1956. december 13-ai (korábban említett) újrabemutatása szimbolikus előfutáraként szolgált egy hosszú távú ideológiai és retorikai szemléletváltásnak. Ahogy a sztálinizmusban csak fokozatosan tapintották ki a forradalmi energiák és diadalok ábrázolásának lehetőségét a komédiák esetében, úgy a konszolidáció alapjait éppen lerakó korai Kádár-korszak gyorsan rátalált benne öndefiníciós formájára. „A vígjáték kialakulásának [...] előfeltétele a társadalmi viszonyok bizonyos konszolidáltsága, stabilitása, amely az emberi kapcsolatok, szokások, lehetőségek, értékhierarchia viszonylagos megállapodottságán és állandóságán alapul."[13]

A forradalom leverését követően a totalitárius diktatúra üzenetei és közvetítésük direkt módja erősen kompromittálódott, az elmesélendő történetek szerepe azonban, ha lehet, még jobban felértékelődött. Kádár Jánosnak és a Magyar Szocialista Munkáspártnak egy sikeres, emberbarát – a sztálinista kultúrpolitika szektás hibáit kijavítani képes –, élhető rendszer képét kellett kialakítania a teljes társadalmi bizonytalanság időszakában.

> „Végbement egy hatalmas folyamat: az az élet normalizálása, ezt sok ember vívta és tényleg gyönyörű dolgokat csináltak parasztok, meg munkások, meg értelmiségiek. Nekünk meg kell mondani, hogy ezekkel is foglalkozzanak. Meg kell mutatni, hogyan vergődtünk vissza a helyes útra."[14]

Az élet „normalizálása" – ahogy Kádár megfogalmazta – nemcsak politikai programot, de művészeti-ideológiai keretet is jelentett. A komédia műfaj pedig alkalmasnak tűnhetett, hogy a valóságtól elemelő hangulatával elterelje a figyelmet a forradalom bukását jelentő traumáról, ezzel együtt a rendszer megváltoztathatóságáról táplált illúziók elvesztésének érzéséről, valamint hogy berendezze az új rendszer mindennapjainak világát.

A rendezők és a stúdiók jól rezonáltak a hatalom ki nem mondott céljaira, egyszerre a karanténból kiszabadult komédia lett az 1956 utáni időszak domináns műfaja. A vígjáték – ahogy Hirsch Tibor érzékletesen megfogalmazta – felkínálta „a Kádár-kor nem hivatalosan kívánatosnak tekintett értékrendjét, a kispolgári-pragmatikus életszemléletet", amely ethosz egységes, „ízlés- és értékkompromisszumoktól mentes találkozást" jelentett a kultúrpolitika és a társadalom között.[15] A vígjáték nemcsak a kisvilág

12 „A társadalom szerkezetével nem foglalkoztak, de a mindennapi élettel igen: ezt a szándékolt depolitizálással jellemezték (más megközelítésben: a brutális manipuláció helyébe a rafinált manipuláció lépett). Ezt logikusan egészítette ki az állam által szolidan képviselt konzervatív családiélet-minta." Heller Ágnes és Fehér Ferenc kádárizmus-analízisének egy részét így foglalta össze Rainer M. János, ez az állítás segít megérteni a mindennapok világát (szerelem, házasság, család) tematizáló vígjátékok szerepét is a korai Kádár-rendszerben. Rainer 2011a: 115.

13 Gyertyán 1976: 38.

14 MNL OL 288-5 f. 103. ő. e. – Kádár János szavai a Politikai Bizottság 1958. november 12-ei ülésén.

15 Hirsch 2014: 42.

ethoszának paktumát kínálta fel a társadalom számára, de a propagandaüzenet átadásának befogadhatóbb, kevésbé direkt és erőszakos módját teremtette meg, amelyben a néző magára ismerhetett. A kispolgári-pragmatikus paktum legfontosabb filmes kísérőjelensége, egyben a filmművészet alapvető tendenciáinak megváltozását mutatja, hogy a magánélet egyre hangsúlyosabbá válik. Ez a tendencia a desztalinizáció folyamatával összefüggésben már 1953 után elkezdődött, majd a forradalom leverését követő megtorlás után csak fokozatosan folytatódhatott újra. Ennek nyomán a termelés és a munka kollektív ábrázolása felől az 1954 és 1962 között születő filmek nagyobb hangsúllyal fordultak a magánélet megjelenítése felé, miközben még magukban hordozták a szocialista realizmust idéző karakter- és konfliktustípusokat is.[16]

Különösen jól működött ez abban az esetben, mikor a vígjáték egy olyan, a rendszer legitimációja és a társadalom mindennapi életkeretének tekintetében is kiemelt fontosságú ügyet tematizált, mint a lakhatás:

> a „téma és műfaj kombinációja [...] az, ami kincsesbányának bizonyul, méghozzá a legitimációján dolgozó hatalom önreprezentációja számára. A műfaj törvényszerűségei és a komikum jelentéseket lebegtetni képes esztétikai minősége ugyanis úgy tudják megjeleníteni a propaganda által vizionált utópikus állapotokat, hogy egyúttal idézőjelbe is teszik azokat: nem komoly, amit itt láttok, sugallják a filmek, és mégis az."[17]

Bármennyire ellentmondásosnak tűnik, a hivatalos ideológiai elvárásokhoz képest sem nem realista, sem nem népnevelő fajsúlyú vígjáték kéz a kézben járt a szocializmussal. Az 1980-as évek enyhülő diktatúrájában a humornak még több tér jutott, a szocialista utópia és a mindennapok valóságélménye közötti abszurd távolság egyre nyilvánvalóbbá vált, és az ebből fakadó humor közvetítésének eszközeként a televízió is felzárkózott, sőt le is hagyta a mozifilmeket.[18]

Komédiák a „normalizált jelenről"

Az ELTE Filmtudományi Tanszék *A magyar film társadalomtörténete* című kutatásának műfajtörténeti idővonalára tekintve (*4. ábra*) látható, hogy vígjáték a Horthy-korszakot követően az 1956 utáni átmeneti időszakban újra domináns műfajjá vált.[19] Ennek az új komédiaformának úgy ideológiai, mint filmelméleti önértelmezését tekintve is el kellett

16 Gelencsér 2015: 111–114.

17 Buglya Zsófia szavai nemcsak a lakástematikában mozgó vígjátékok esetére, hanem a korszak vígjátéki elbeszélésmódjára is tökéletesen illenek. Buglya 2014: 58.

18 Vö. Imre 2016: 227–242.

19 Eközben azt is leszűrhetjük a táblázatból, hogy a vígjáték egészen a 2000-es évekig nem volt aztán a műfaji fősodorban. A szerzői filmek dominanciája mellett a szórakoztató tartalom részben a televízió képernyőjére települt át.

vígjáték és melodráma	vígjáték, történelmi és termelési film	vígjáték és dráma	műfaji diverzitás	szerzői film
1931 1945	1947 1956	1962	1969	1989 2003
államilag nem támogatott filmipar	állami, erősen cenzúrázott filmipar		állami, mérsékelten cenzúrázott filmipar	államilag gyengén támogatott, cenzúrázatlan, önkormányzati filmipar

4. ábra. A magyar film gyártási szerkezetének átalakulásai és a domináns műfaji változások összefüggése[20]

távolítania magát mind a harmincas évek „fehér telefonos" filmjeitől, mind az ötvenes évek „szocreál operett"-hagyományától.

Gyertyán Ervin utólagos értelmezésében össze is kapcsolódik egymással a harmincas és az ötvenes évek káros vígjátéki öröksége. Eszerint „az agitáció szempontjait nyíltan és leplezetlenül a valóság visszatükrözése igényei elé" helyező sztálinista vígjátékok lényegében a „fehér telefonos" mozik hamis illúzióit és sematikus karakterábrázolásait követték, azoknak „csak előjeleit kellett felcserélni, csak figuráit kellett osztályhovatartozásukban a megfelelő társadalmi értékrendbe besorolni".[21] Az 1956 utáni „normalizált jelen" emberközelibb, humorosabb vígjátékai tehát egy újfajta realizmus ideáját kínálhatták fel, ahol a valóság és illúziók közötti lebegtetés a mindennapok átélhetőbb keretei között zajlott. A (téesz)drámákkal ellentétben a feszültség minden esetben feloldható, az elmaradottnak mutatott szellemiséget kipellengérező humor tárgyát jelentő maradi figurák a film végére vagy kigyógyulnak maradiságukból, vagy továbbra is nevetség tárgyai maradnak. Az egyik legfontosabb változás, hogy immáron a szocialista valóság kicsinyességei is lassanként a humor tárgyává válhattak, az ügyeskedő kisember fortélyai, sőt még a rendszer felkent hivatalos figurái is. A nézők tehát először kapták meg a hatalomtól azt az élményt, hogy egyszerre magukon és a rendszer képviselőin is nevethessenek. Az a kontrollált önkritika, ami a téeszfilmek esetén zavarosságot és görcsösséget jelentett, a humor által társadalmi szelepként szolgáló önirónia ként jelenhetett meg.

Az összesen huszonegy vizsgált játékfilm (*lásd 5. ábra*) elemzésénél is megkíséreltem olyan visszatérő mintázatokat kiemelni, amelyek a korszak ön- és társadalomképe szempontjából meghatározónak látszanak.[22]

20 Kovács 2018.

21 Gyertyán 1976: 44.

22 Bár a vígjáték alműfajának tekinthetők, mégsem képezik az elemzés tárgyát a korszakban már inkább kivételnek számító zenés vígjátékok: a *Délibáb minden mennyiségben* (1961) és a *Csudapest* (1962). Utóbbi mint turisztikai reklámra hajazó táncos-zenés revüfilm önmagában is külön elemzést érdemelne, mint a főváros és a szocialista fogyasztás imázsának korai lenyomata. A *Csudapest*ről és a hatvanas évek fogyasztástörténetéről lásd Horváth 2008: 60–83. A korszak filmjeinek Budapest-ábrázolásáról lásd Varga 2000: 502–517.

A nagyszámú korpusz ellenére mutatkoznak hasonlóságok a cselekmény- és karakterformákat vizsgálva. Állandó elemnek számít a helyszín, amely egyetlen kivétellel mindig Budapest vagy a főváros környéke,[23] a cselekmény meghatározó eleme pedig rendre a szerelem, házasság (86%), és/vagy az egyéni és társadalmi beilleszkedés (38%), mely témák alapvetően illenek a kádári normalizáció üzenetéhez. A szocialista realista vígjátékokhoz képest a „normalizáció" során két alapvető változás mutatkozik a filmekben. Egyrészt a „normális életet" nem egy társadalmi oktató-nevelő folyamat eredményeként érik el a film hősei (mint pl. az *Első fecskék*ben), hanem alapvetően magánéleti fejlődés révén, sok esetben a társadalmi és hivatalos szféra ártó hatásainak ellenében, másrészt – ezzel szoros összefüggésben – a normalizációs folyamat nem nyilvános helyszíneken (üzem, dalárda, áruház), hanem privát terekben zajlik (elsősorban lakásbelsők).

A filmek egyik nagyobb csoportját éppen a mindennapok tipikus terei által meghatározott társadalmi tematika jelöli ki. A lakásvígjáték (*Csendes otthon, Szerelem csütörtök, Fűre lépni szabad, Két emelet boldogság*) a téeszdráma mellett a második legtermékenyebb társadalomtörténeti alkategória a korszakban. A saját lakás, saját otthon megszerzése itt egy alapvető társadalmi integrációs feladat a szerelmes- vagy házaspár számára. A lakásvígjátékok esetében is visszatérő motívum a románc, a következő kategóriába tartozó filmek ellenben már kifejezetten tudatosan állítják a szerelem és a házasság témáját a középpontba (*Felfelé a lejtőn, Játék a szerelemmel, Szombattól hétfőig, Rangon alul, Mici néni két élete, A szélhámosnő*). Ezekben az alkotásokban a szerelem már sok esetben a szocialista realizmus kollektív kényszerei alól szabaduló magánvilág konfrontálódását jelenti a társadalom és a család nyilvános vagy félnyilvános közösségi világával. A szerelem nemcsak a szerelmespár vagy a házasok számára lehet a magánélet önállóságának kivívását szolgáló terep, hanem az egyén karakterfejlődésének motivációját is jelentheti. A harmadik nagyobb csoportot azok a vígjátékok alkotják, melyek hősei tipikus kisemberek, akik számos próbát kiállva fedezik fel saját értékeiket, és találják meg ezáltal a helyüket a társadalomban (*Micsoda éjszaka!, A megfelelő ember, Kölyök, Nem ér a nevem*).

A korszak végpontját ezúttal sem egy merev politikatörténeti határvonal jelöli ki, hanem egyfajta, a filmek stílusában, elbeszélésmódjában vagy mondanivalójában kirajzolódó változás. Ahogy a téesztematika esetén a hatvanas évek közepére megjelent egy árnyaltabb és reflexívebb társadalomábrázolási forma, úgy a naivabb, elemelő komédiák mellett is fokozatosan megjelentek a humort társadalom- és rendszerkritikus éllel használó szatírák. A később meghatározó alműfajjá váló szatíra korai alkotásaiként tekintek a korábban elemzett *Miért rosszak a magyar filmek?*-re, illetve a Marton Endre által rendezett, *Már nem olyan időket élünk* című filmre. Utóbbi azért különösen érdekes, mert ironikusan éppen arról szól, hogy a magánélet védelmét jelentő szólamok ellenére

23 A *Kölyök* Sztálinvárosban játszódik.

Cím	*Bemutatás éve*	*Rendező*
Mese a tizenkét találatról	1956	Makk Károly
Csendes otthon	1957	Bán Frigyes
Felfelé a lejtőn	1958	Gertler Viktor
Micsoda éjszaka!	1958	Révész György
A megfelelő ember	1959	Révész György
Szerelem csütörtök	1959	Fejér Tamás
Játék a szerelemmel	1959	Apáthi Imre
Szombattól hétfőig	1959	Mészáros Gyula
Kölyök	1959	Szemes Mihály, Markos Miklós
Fűre lépni szabad	1960	Makk Károly
Rangon alul	1960	Bán Frigyes
Két emelet boldogság	1960	Herskó János
Nem ér a nevem	1961	Keleti Márton
Házasságból elégséges	1961	Wiedermann Károly
Jó utat, autóbusz	1961	Fejér Tamás
Mici néni két élete	1962	Mamcserov Frigyes
A szélhámosnő	1963	Kalmár László
Kár a benzinért	1964	Bán Frigyes
Miért rosszak a magyar filmek?	1964	Fejér Tamás
Már nem olyan időket élünk	1965	Marton Endre
Mindenki ártatlan	1965	Palásthy György

5. ábra. Az összesen 21 vizsgált szinkron idejű filmvígjáték bemutatás szerinti sorrendben – cím, bemutatás éve és rendező szerint

bizony még mindig a kollektív kényszerek határozzák meg az egyén életének lehetőségeit.[24]

Részben követve, részben bővítve az eddig vázolt kategorizációt, a következőkben olyan reprezentációs formákat fogok bemutatni, amelyek a szocialista realista komédia továbbélő mintázataiból és az önkritikával dúsított kádári normalizációs narratívából teremtik meg a kispolgári-pragmatikus paktum tartalmát a filmekben.

Lakástematika: a hiány és az idill

A lakásvígjátékok szériáját kiváló elemzésben tárgyalta Buglya Zsófia 2014-ben a *Metropolis* hasábjain,[25] így e filmek vizsgálatánál csak arra a problémára szorítkozom, hogy a téesztörténetekkel ellentétben miért képesek ezek a filmek a hatalom és a nézők számára is sokkal megfelelőbben és élvezetesebben megteremteni a kapcsolatot az elvárt ábrázolásmód és a közönség igényei között.

A lakáskérdés, vagyis a hosszú évtizedek óta fennálló fővárosi lakhatási válság megoldása a kollektivizálás súlyához mérten kisebb, az egész Kádár-rendszer legitimációja szempontjából azonban mégsem mellékes társadalmi problémának számított.[26] A lakáskérdés így lehetőséget nyújtott az új rendszer egy fontos szociális üzenetének tematizálására, ezzel együtt – ahogy Buglya Zsófia bemutatja – a nevetés tervezett és elfogadott alkalmainak megteremtésével kontroll alá lehetett helyezni a nevetés bizonytalan kimenetelű folyamatát is.[27] A lakásvígjátékok úgy képesek az idilli jövő illúzióját sugallni, hogy közben a jelen zavarait teszik a humor tárgyává. A filmek hősei egyszerű emberek, akik azért küzdenek, hogy a magánéletük alapvető keretét megteremtsék, lakáshoz jussanak az erős lakáshiánnyal küzdő fővárosban. Ezek a filmek tehát az idilli jövőért vívott mindennapi küzdelmet mutatják be. Ebben a reprezentációs keretben a magánéletükben küszködő társadalmi szereplők és a nagy kihívással küzdő lakáshivatal (és képviselőinek) kritikáját is meg lehetett fogalmazni.

A *Csendes otthon* két hősének (Galambos Erzsi, Zenthe Ferenc) véletlenségből ugyanazt a lakást utalják ki. Az együttélési kényszerben küszködő páros a film végére annyira egymásra talál, hogy végül tényleg közös otthonban szeretne élni. Balszerencséjükre a lakáshivatal a kényszerből kapott közös lakást már visszavette, az immáron közösen igényelt lakás kiutalására pedig az ifjú párnak még várnia kell. A *Szerelem csütörtök* házaspárja (Takács Mária, Zenthe Ferenc) olyannyira nem talál megfelelő

24 A cselekményben egy vállalat két dolgozója egyéjszakás kalandba bocsátkozik, ami kitudódik, és a vállalat vezetője paternalista szellemben mindent elkövet, hogy a házasságban élő férfi és az eljegyzett nő között – a meglévő kapcsolataikat elvágva – szerelem szövődjön.

25 Buglya 2014.

26 Vö. Horváth 2012: 81.

27 Buglya 2014: 59.

albérletet a fővárosban, hogy elkeseredésükben kénytelenek elvállalni egy idős asszony által kínált lehetetlen küldetést: ha megtalálják elveszett papagáját, bérbe vehetik a ház kiadó szobáját. A *Fűre lépni szabad* című filmben a neves építész (Páger Antal) elhamarkodott ígérete nyomán az új lakótelep elkészüléséig egy népes munkáscsalád költözik be a főmérnök budai villájába, akinek egyetlen lánya ráadásul beleszeret a kellemetlen vendégeskedők fiúgyermekébe. A film végén nemcsak a munkáscsalád jut saját lakáshoz, de teljessé válik a két család – metaforikusan pedig a két társadalmi osztály – közötti szövetség.[28] A saját élettér megteremtése mellett az együttélés sem feszültségektől – egyben pedig komikus helyzetektől – mentes folyamat, ezt volt hivatott érzékeltetni a *Két emelet boldogság* című film is, amelyben a leginkább magára ismerhetett egy modern nagyvárosban élő néző. A történet szereplőinek meg kell küzdeniük az együttélés magánéleti és társas kihívásaival, hogy végül mind az egyéni (családi-háztartási), mind a társasházi kollektíva szintjén megvalósuljon a harmónia.

A filmekben a humor tárgyát döntően a jelen még nem ideális körülményei jelentik: a nem éppen olajozottan működő lakáshivatal bakijai, a határidőre el nem készülő új társasház súlyos társadalmi következményei, az új ház hiányosságai – egyik lakásból a másikba szivárgó füst, a kéményből kifolyó víz – vagy a katasztrofális fővárosi albérlethelyzet. A jelent érintő kritika, feszültség azonban feloldódik a vígjáték műfajban, ahol a néző boldogan adja át magát a valóság és az illúzió közötti lebegésnek. A filmek nem törekednek szociográfiai mélységek bemutatására, például a lakásválság és a fővárosi szegénység összefüggéseinek bemutatására, a történetekben rendre jómódú családok és középrétegek jelennek meg.[29] A műfajból adódó kötelező *happy end* pedig minden esetben egy idilli jövőképet vetít a néző elé. A polgári és a munkáscsalád összekovácsolódásával utóbbiak saját lakásba költözése már-már szomorú esemény (*Fűre lépni szabad*), az új lakás ígérete pedig minden kalandot és küzdelmet megér (*Szerelem csütörtök, Fűre lépni szabad, Két emelet boldogság*), vagy ha a lakás éppen még nincs is meg, a boldog jövő, a szerelem igézete már igen (*Csendes otthon*).

„A filmművészek jelentős része fél, hogy ismét a sematizmusba esik, ha társadalmunk fejlődésének pozitív vonásait, szocialista életünk pozitív hőseit ábrázolja."[30] A Politikai Bizottság ülésén elhangzott bírálat jól mutatja a téeszfilmekkel kapcsolatos problémát, ha a dráma végén a feszültség nem egy hiteles megoldás révén zárul le, az

28 A vígjáték mint társadalmi osztályokat harmonizáló, integráló műfaj és a szerelmi téma kapcsolatával később részletesebben foglalkozom.

29 Ezt a lépést majd a hetvenes–nyolcvanas években készült lakásszatírák teszik meg (pl. Rényi Tamás *Reménykedők* vagy Gothár Péter *Ajándék ez a nap* című filmjei), amely alkotások már jóval kritikusabban és ironikusabban beszélik el a lakásért való küzdelem nyomorúságának stációit, az elkerülhetetlen szégyenteljes alkukat és a szép lakás külsőségeivel szemben az emberi kapcsolatok erős kontrasztot jelentő kiüresedését.

30 MNL OL 288-5 f. 245. ő. e. – MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26.

a történet zavaráról árulkodik.[31] A vígjáték műfaj azonban természeténél fogva felülemelkedik a problémán, a humor és a *happy end* révén az utópia/idill és a valóság közötti feszültség feloldható.

A felszínen ez a megoldás már megfelelt a kultúrpolitika új típusú kívánalmainak, azonban mélyebbre ásva a *happy end* és a szocializmus viszonya is bonyolult reláció. Gyertyán Ervin – aki ebben az esetben talán még komolyabban vette a vígjáték szocialista kívánalmait, mint azt a kádárizmus légköre egyébként indokolttá tette volna – kizárólag abban az esetben tartja elfogadhatónak a *happy end*et, ha az természetesen következik a történet egységéből. Úgy érvel, hogy a negédesség veszélye fenyeget, ha a *happy end* a film végén nem eléggé megalapozott, az elérni kívánt boldogságeszmény elavult, vagy ha az odavezető küzdelmek nem tűnnek eléggé valóságosnak, ekkor az adott film „túlságosan könnyen, mesterkélten, jóságosan adományozza a hepiendet hőseinek".

> „A mi hepiendünk, a mai vígjáték korszerű hepiendje, [...] a multszázadi romantika vagy szentimentalizmus statikus vagy abszolút boldogságeszménye helyett [...] egy dinamikus és viszonylagosan józan és reális boldogságeszményt állit elénk, amely [...] magában foglalja az élet kompromisszumait, a boldogságért fizetett árat is."[32]

Bármennyire nem igazabb vagy reálisabb az idilli jövő ígérete, a műfaj magában hordozza, hogy az ennek ellenére is hitelesebbnek mutatkozzon. Szemben a *Megszállottak* ironikus *deus ex machinájával*, a megváltó pártvezető megérkezésével vagy a teljes szemléletváltást eredményező egyszeri természeti csapással, a szerelmesek közös otthonra találása egy szerethetőbb, elfogadhatóbb és ekkor még minden bizonnyal hihetőbb ígéretnek tűnhetett.

Kin és min nevet a néző?

A vígjátékok társadalomtörténeti elemzésében az egyik legkézenfekvőbb vizsgálati szempont a humor tárgyának meghatározása. A nevetés mint társadalmi jelenség a különböző korok társadalmi normáinak, ízlésvilágának és mentalitásának változásával alakul. Ami vicces volt évszázadokkal ezelőtt, könnyen lehet, hogy mára már nem számít a humor tárgyának. A nevetés elméletének rekonstruálói három alapvető megközelítést különítenek el a humor funkciói szerint: időrendben a *felsőbbrendűség*,

31 Erre játszott rá Makk Károly a *Megszállottak* esetén, ahol a filmre előzetesen ráoktrojált boldog befejezés olyannyira kontrasztos a film egészével, hogy már ironikus gesztusként értelmezhető, amint az ideológia kiszól a valóság szövetéből, ezáltal maga a film szándékosan hívja fel a figyelmet az ideológia jelenlétére.

32 Gyertyán 1976: 36–37.

a *képtelenség* és a *megkönnyebbülés*.[33] Ha ezt a terminológiát a korai szovjet kultúrpolitika idézett komisszárjának koncepciójával vetjük egybe, akkor a *jóindulatú humor* egyrészt a megkönnyebbülést szolgálja, a hős küszködésével, erőfeszítéseivel való nézői azonosulást. Másrészt a képtelenség is ide tartozik, amit a hős által megoldott lehetetlen szituációkból adódó helyzetkomikum hordoz. A felsőbbrendűség vagy eltávolító, szatirikus humor pedig lényegileg összekapcsolható a *kegyetlen humor*ral, ami mindig kritikusan tekint tárgyára.

Az osztályharc komoly erőfeszítéseit ábrázoló szocialista realista komédiák nem tudták teljesen kihasználni a humor eszközeit, hiszen éppen a könnyelműség, a szórakozás elutasítását kellett üzenniük. Hőseik fejlődésük során egyre komolyabbá válnak, hogy végül elérjék az elkötelezettség és öntudatosság maximumát. Az *Első fecskék* hőse (Kállai Ferenc) a kollektív munkát, a *Dalolva szép az élet* munkáskórusa az éneklés egyesítő-mozgósító erejét nem veszi elég komolyan, de a sematikus filmnek már biztosan nem nevezhető *Egy pikoló világos* (1955) hősnőjének (Ruttkai Éva) fejlődése is abban áll, hogy képes-e maga mögött hagyni a mulató könnyed örömeket kínáló, felszínes világát, hogy elkötelezettebb legyen a munka és a szerelem iránt. Nevetni kissé kényszeredetten azokon a figurákon lehetett, akik nem voltak képesek az új élet ritmusát és szellemét megérteni, a gőgös perfekcionizmusával túl lassan dolgozó kisiparoson vagy a kispolgári szellemű – az éneklés politikai szerepét nem értő – karmesteren.

A korai kádárizmus fontos ideológiai és narrációs fogása, hogy a humort részben kiengedte ebből a szocialista realista karanténból. Az ideológiai szempontból súlyos szerepek: munkás, üzem- vagy áruházvezető helyét a *jóindulatú humor* által ábrázolt ügyeskedő kisemberek vették át, akikkel a néző könnyebben azonosulhatott. Fejlődésük célja már nem egy komoly és osztálytudatos szocialista embertípus elérése, hanem elsősorban egyéni-magánéleti kihívásaik – szerelem, házasság, társadalmi beilleszkedés, költözés – leküzdése. Ez a fogás rövid távon a társadalmi feszültség levezetését és a figyelemelterelést szolgálta 1956 traumájáról és az azt követő megtorlásról, ugyanakkor a Kádár-korszak későbbi beszédmódját és önképét is alapvetően meghatározta.

A filmekben a szereplők közötti feszültség megteremtésében az osztályharcos logika helyét a helyzetkomikum veszi át. Olyan szituációkat látunk, melyek a legtöbb esetben még mindig igen messze álltak a realitásoktól, de sokkal inkább hihetőnek és viccesnek tűnhettek. A *Mese a tizenkét találatról*, a sorozat első filmje, négy ismeretlen története, akik a sors szeszélye által együtt töltik ki totószelvényeiket, amivel 12 találatot produkálnak.[34] A busás jutalom tudatában életük egy csapásra megváltozik, sokkal

33 Erősen leegyszerűsítve a felsőbbrendűség (*superiority*) lényegében a gúnyos nevetést jelenti, ahol az egyén eltávolítja önmagától a humor tárgyát. A képtelenség (*incongruity*) a valóság alapján feltételezett és az azzal szemben megjelent feszültséget (*gag*), a megkönnyebbülés (*relief*) a tudat számára káros energiák elengedését, felszabadítását jelenti. Critchley 2002: 2–3; vö. Billig 2005: 35–111.

34 Érdekes és új elbeszélői megoldás Makk Károly filmjében a mindentudó és cselekményformáló narrátor, aki nemcsak elmeséli a négy ismeretlen összetalálkozásának történetét, hanem mindezt úgy teszi, mintha ő maga lenne a sors keze, aki úgy alakítja a történések részleteit, hogy az végül elvezessen a nagy eseményig. A belső elbeszélő itt a humor egy újabb forrását jelenti.

magabiztosabbá válnak, egészen addig, amíg kiderül, hogy a rengeteg telitalálatos szelvény miatt mindössze 280 forintot nyertek. A film végén az elképzelt vagyonnal szemben a hősök belső fejlődése válik fontossá, aminek immáron nem a pénz jelenti a fedezetét. Az alaphelyzet még komikusabb a fent bemutatott lakáskomédiáknál, akár a hibás lakáskiutalás (*Csendes otthon*), akár a meggondolatlan házfelajánlás (*Fűre lépni szabad*) esetén.

Az alaphelyzet mellett a helyzetkomikum és a *jóindulatú humor* számos film esetében a hőst, a kisembert kíséri. A jellemfejlődés végső célját a normális élet kereteinek felépítése és a társadalmi beilleszkedés jelenti, a társadalmi integrációt meghatározó értékrend alapját immáron nem az ideológia által meghatározott kollektív munka iránti elkötelezettség jelenti, hanem az egyéni értékek, az önazonosság megtalálása, ami aztán megvilágítja az egyén helyét a társadalomban. A korszak egyik ünnepelt filmje,[35] a *Kölyök* hőse egy fiatal munkáslány (Törőcsik Mari), aki annyira ügyetlen, hogy minden igyekezete és jó szándéka ellenére sem sikerül megtalálnia a helyét a Sztálinvárosi Vasműben. Egyszer az üzem hatalmas ventilátorának bekapcsolásával okoz káoszt, máskor az üzemcsarnok magas homlokzatán akad fenn. A lány bukdácsolása nemcsak nevetést, de még inkább együttérzést válthatott ki a nézőben. Felnövéséhez és beilleszkedéséhez a sematikus filmekkel ellentétben nem a közösségi nevelés – a gyárigazgató vagy a rendőrség lelkes gyámkodása –, hanem a fiatal KISZ-es fiú iránti szerelme vezet el.

A kisember belső értékeinek (önazonosság, becsületesség) megtalálása számos próbatételen át vezet el végül a vágyak, a szerelem beteljesüléséhez. Ez a története a *Felfelé a lejtőn*, a *Micsoda éjszaka!* és a *Nem ér a nevem* című filmeknek, a *jóindulatú humor* tárgya pedig a hősök képtelen kalandsorozata. A *Felfelé a lejtőn* központi figurája (Kálmán György) egyszerű bőrgyári munkás, szerelmes Évába, a szépséges óvónőbe (Házy Erzsébet), aki eleinte nem viszonozza az érzelmeit. A csalódás a férfit egy simlis munkatársának a társasága felé tereli, aki igyekszik bevonni őt bűnbandájába. A cselekmény utolsó estéjén a hős azt a feladatot kapja, hogy rendőregyenruhában őrködjön az áruház előtt, amíg ők kirabolják a boltot. A hős azonban nem tudja megtagadni becsületes természetét, és önkéntelenül is rendőrként kezd el viselkedni a kalandos estén: megfizeti egy asszony jegyét a buszon, hazakísér egy eltévedt kislányt, és a lehetetlen eseménysorozat végén leleplezi a nemzetközi kémekből álló bandát, ami véletlenül pont Évát is fogva tartja. Ezzel természetesen már elnyeri a lány szívét. A *Micsoda éjszaka!* alaphelyzete és cselekménye is hasonló, egy öregedő, kissé rigid, vonalas matematikatanár, Tőrös Antal (Latabár Kálmán) szerelmes az egyik kolléganőjébe (Tolnay Klári). Egy éjszaka aztán lehetőség nyílik szerelme bizonyítására, mikor

35 A *Kölyök* az 1958–1963 közötti időszak harmadik legnézettebb filmje. Homoródy 1964: 178. A film a megváltozott ideológiai elvárások és a nézői igények közötti korai kompromisszumként értelmezhető, ennek megfelelően a fejezetben később még több szó esik majd róla. A fogadtatására pedig a filmkritikával foglalkozó fejezetben külön is kitérek majd.

a nő szomszédjában lakó beteg kisfiúnak azonnali orvosságra van szüksége. Antal elindul, hogy megszerezze a ritka gyógyszert. Az ő dolgát is egy bűnbanda ténykedése nehezíti, akik éppen azt az orvost rabolják ki, akinek a lakásán ott van az éltető elixír. Antal útját a társadalom számos esetben keresztezi, olykor nehezítik a dolgát, de számos ismeretlen segíti is, később pedig a teljes iskolai osztálya mellé áll. Reggelre, az őrült rohanás végén Antal ép bőrrel és a gyógyszerrel érkezik vissza, a bűnbanda pedig elnyeri méltó büntetését.

A kisember mint új hőstípus iránti szimpátia mellett ugyancsak újszerű élmény lehetett a nézők számára, hogy immáron a rendszer reprezentánsain is nevetni lehetett. Míg az ötvenes évek hősei többnyire maguk is a rendszer képviselői voltak (tanácselnökök, szövetkezeti vezetők, áruházigazgatók, művezetők), a kisemberek színre lépésével a kollektív világ képviselői már nem kizárólag a hőst nevelő pozitív szereplőként jelenhettek meg, de a finom irónia vagy szatíra tárgyaként. Ilyen típusú mellékszereplőként már megtalálhatjuk a képmutató politikust, a hatalmával visszaélő igazgatót vagy a merev hivatalnokot. A hivatalos, társadalmi ügyek intézése kényszeredett komolykodásnak tűnik, amihez képest a magánélet, elsősorban a románc is izgalmasabb és színesebb.[36]

Az 1964-ben bemutatott *Kár a benzinért* című filmben a – legalábbis látszólagos – hős egy férfi, aki autót akar vásárolni, ezért minden taxiútján alaposan kifaggatja az aktuális sofőrt, melyik márkát ajánlaná neki. Egy taxiútja végén egy moziban köt ki, ahol éppen egy autóvásárlás ellen agitáló (ál)oktatófilmet vetítenek „Kár a benzinért" címmel. A korszak híres komikusa, Kibédi Ervin által kommentált apró történetek közül számunkra a fekete Volga epizódja az érdekes. A történet lényege, hogy „sehol a világon nincs annyi állami kocsi, mint Magyarországon, e tekintetben nemcsak utolértük, hanem már el is hagytuk a vezető kapitalista országokat" – a vörös farok ebben az esetben csak félig ironikus, a politikus immáron maga is finom szatíra tárgya. A rendőr megállít egy – köztudottan magas rangú állami tisztviselőket szállító – fekete Volgát. Miközben a narrátor a fontos állami ügyek intézéséről beszél, egy öltönyös, nyakkendős középkorú férfit látunk, aki egy fiatal lánnyal üldögél a hátsó ülésen, és érezhetően nyugtalanítja a rendőri ellenőrzés ténye (*10. kép*).

Bár általában a kinevetett autoritás csak díszlete a filmeknek, mégis nagyon gyakran visszatérő elem. A néző nevethetett a lakáshivatal nyájasan komolykodó hivatalnokán (*Csendes otthon*), az örökség reményében az egykor ünnepelt díva halálát váró ügyvéden (*Mici néni két élete*) vagy a hiú és kicsinyes házfelügyelő-asszonyon (*A szélhámosnő*).

36 Bár jellemzően elkerülte a magas rangú állami tisztségviselőket, azért óvatos társadalomkritikát némelyik sematikus film is megfogalmazott. A különbség, hogy ez mindig a szocializmus építésének narratívájába ágyazódott, így egyrészt nem lehetett humor tárgya, másrészt az ideológia korabeli messianisztikus komolyságában a kritika minden esetben csak a szocializmus helyes útjának megtalálásához vezető lépésként jelenhetett meg. El kellett tehát a filmeknek mondaniuk, hogy a filmben felmerülő társadalmi problémák a történet végére megoldódtak. A korszak vígjátékainak ezt az ideológiai-dramaturgiai terhet sem kellett már cipelniük.

10. kép. A kellemetlen szituációba keveredő autoritás és a fekete Volga esete (*Kár a benzinért*)

Ilyen téren a legmesszebbre a *Játék a szerelemmel* című film mert elmenni. A film főszereplője egy házaspár (Mensáros László, Németh Margit), akiknek a sok munka miatt nincs elég idejük egymásra, még házassági évfordulójukon is kénytelen elutazni a férj, hogy megírja főnöke, az elismert professzor tudományos előadásának szövegét. Cupido közreműködése is kell hozzá,[37] hogy a házaspár között újra fellángoljon a szerelem, aminek eredményeképpen egy közös éjszakát a professzor házában is eltöltenek titokban. A középkorú főnök súlyosan megbotránkozik az eseten, fel is jelentené a férfit, azonban kiderül, hogy valójában házasok. A humor tárgya itt is az autoritás, aki felháborodik a hallatlan erkölcstelenségen, miközben minden bizonnyal – ahogy a film több ízben sugallja – ő maga hatalmával visszaélve ténylegesen viszonyt folytat titkárnőjével.

A hivatalos személyek pozíciójának megváltozása mellett a társadalom ábrázolása is fontos változáson megy keresztül. A hősöket körülvevő társadalmi közeget (alapvetően az üzem kollektíváját) az ötvenes évek vígjátékai jóindulattal ábrázolták, kritikát jellemzően az egyénnel szemben fogalmaztak meg, akit éppen a közösség segített, nevelt. Az 1956 utáni vígjátékokban a társadalmi közeg – legtöbb esetben a bérházi lakóközösség – erősebb kritikai éllel jelenik meg, és részben ugyancsak a *kegyetlen humor* tárgya lesz. A rosszindulatú, pletykás nyájként összemosódó közösség ellenpontját jelenti a

37 Cupido a szó szoros értelmében lejön az Olümposzról, hogy segítséget nyújtson hőseinknek.

magánélet, a románc őszinteségének és bátorságának. A szatirikus ábrázolás kikristályosodásában a hatvanas évek közepén érezhető egy fordulat, amikortól a társadalomkritika markánsabban mutatja a szatíra stílusjegyeit (*Miért rosszak a magyar filmek?*, *Már nem olyan időket élünk*).[38]

Szerelem és házasság – magánélet és társadalmi „normalizáció"

Az 1956 után készült komédiák egyik legmeghatározóbb közös jellemzője, hogy a szerelem a hősök alapvető motivációjaként és a cselekmény legfontosabb mozgatórugójaként jelenik meg. A románc ábrázolása a filmekben számos olyan réteget fed fel, ami tükrözi a kádárizmus ideológiájának megváltozott normáit. Az ötvenes évek üzemi szerelmei (*Első fecskék*, *Dalolva szép az élet*) minden esetben nyilvános ügyek, két individuum összekovácsolódása mindig egy normalizálódási folyamat, ami nyilvános terekben, a közösség nevelése és a szocialista értékek közös elsajátítása révén megy végbe. Az egyén életét meghatározó három alapvető szféra, 1. a nyilvános-társadalmi (üzem, vállalat, bérház, művelődési ház világa), 2. a nyilvános és privát között elhelyezkedő családi és 3. a szerelmesek szűk mikrovilága egymással szorosan összefonódva, egyazon dinamika szerint fejlődik a szocialista idill elérése felé. A szerelmesek fejlődése és azzal párhuzamosan az idősebb generációk (szülők) elmaradott nézeteivel szemben való fellépés egységesen szolgálta az üzemi termelékenység és kollektív lelkesedés harmóniáját. A legfontosabb változás az 1956 után készült filmekben, hogy a szerelem kikerül az üzem árnyékából, a folyamatos közösségi irányítás és ellenőrzés közegéből, innentől a szerelem a film autonóm középponti elemévé válik. Az egyéni boldogulás és a közösségi szféra közötti konfliktus tétje, hogy a „kisvilág ethosza" képes-e felülemelkedni a kollektív normalizációs kényszerek szocialista realista reflexein. A románcnak mint a vígjátékok visszatérő motívumának elemzése érdekében – a kronológiai megközelítés helyett – olyan társadalomtörténeti kategóriákat állítottam fel, amelyek kijelölik a filmekben a szerelem új esztétikai és ideológiai funkcióit.[39]

38 A *Már nem olyan időket élünk* nemcsak a vígjáték műfaj, de a kollektív és magánélet viszonylatának megrajzolásában is új irányt jelent. Az 1956 és 1963 közötti vígjátékok bármennyire a magánélet mindennapiságát jelenítették meg pozitívan, és a kollektív világot komolykodó, maníros magasztossággal ábrázolták, mégis azt sugallták, hogy az életnek e két meghatározó szférája harmonikusan működhet együtt. A *Már nem olyan időket élünk* ironikusan már arról számol be, hogy valójában ugyanazok a kollektív kényszerek és szocialista normalizálási erőhatások alakítják erőszakosan az emberek magánéletét, mint 1953 előtt. Az üzemvezető elvtárs ekkor is hatalmas erővel és lelkesedéssel veti bele magát, hogy a gyár két dolgozójának házasságtörő viszonyából egy új románcot, új kapcsolatot hozzon tető alá. A film prognózisa ekkor már kevésbé optimista, boldog végkifejlet helyett a beavatkozás csak káoszt és fájdalmat szül.

39 Szerelmes filmeknek alapvetően a következő alkotásokat tartom: *Csendes otthon*, *Szerelem csütörtök*, *Fűre lépni szabad*, *Felfelé a lejtőn*, *Játék a szerelemmel*, *Szombattól hétfőig*, *Rangon alul*, *Mici néni két élete*, *A szélhámosnő*, *Micsoda éjszaka!*, *A megfelelő ember*, *Kölyök*, *Nem ér a nevem*. Ezek némelyikéről bizton állítható, hogy a romantikus komédia alműfajába sorolható (mint például a *Játék a szerelemmel* vagy *A szélhámosnő*), némely film esetén azonban már nehezebb lenne alműfaj szerint pontosan kategorizálni az alkotást, a romantikus vígjáték alműfajába kevésbé illeszkedik, ugyanakkor a románc kulcsfontosságú karaktermotiváció és cselekményformáló erő bennük. Az egyszerűség kedvéért így a filmek teljes csoportját romantikus vígjátéknak fogom nevezni.

Míg a szocialista realista romantikus filmekben a belső és a külső világ szorosan összefonódva, egy sajátos érzelem- és munkamegosztásban fejlődik: a nyilvános kollektív világ neveli a szerelmeseket a boldog és termékeny életre, az ő fiatal energiájuk ezáltal pozitívan hat vissza a közösség termelékenységére, miközben az új felismeréseik melletti kiállással fejlesztik a szülők elmaradott nézeteit. Ehhez képest az 1956 utáni romantikus vígjátékok esetén a zártabb, privát belső világ sok esetben konfliktusba kerül a nyilvános világgal (közösség és család szintjei). A család, mint a közösségi és a magánéleti világ közötti szint, szembekerül a szerelmesek belső mikrokozmoszával, a meggyökerezett, rugalmatlan felnőttes, valamint az ideológiailag elmaradott kispolgári értékek rivalizálnak a szerelem megmagyarázhatatlan, csodás erejével. A generációs feszültség tehát osztályalapú konfliktussá is válik. A szerelmesek fejlődésének tétje immáron az, hogy az önállósulás és köztük lévő kötelék humánuma révén felül tudnak-e emelkedni az ideológia reflexein, a szerelem által feloldani a külvilág béklyóit. A társadalom nevelő szándéka, egyénformáló ereje megmarad, de ekkor már inkább a szerelmesek életébe való beavatkozásként jelenik meg. A feszültség feloldása így a szerelmesek belső egyensúlyának megtalálásával és a magánvilág és közösségi világ közötti kompromisszum megteremtésével megy végbe. A szerelem célja még ezekben a filmekben is a társadalmi beilleszkedés, a „normalizáció", de immáron nem az individuumok beilleszkedése a szocialista dolgozói kollektívába, hanem a szerelmesek belső tárgyi és érzelmi világának egyéni beillesztése az új szocialista társadalomba (*6. ábra*).

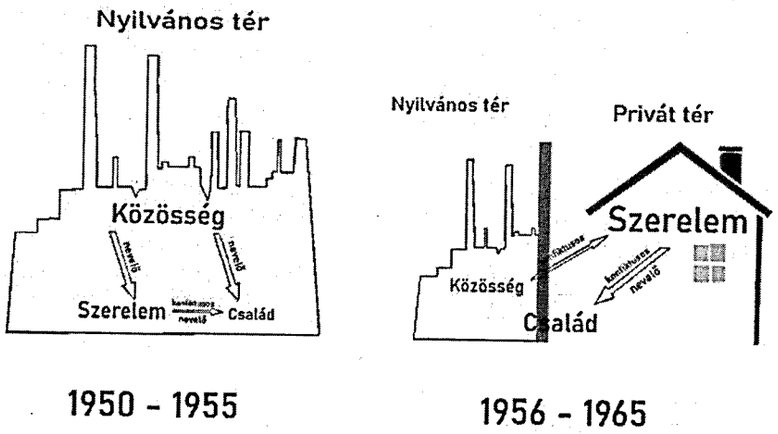
Az 1953 és 1956 között készült romantikus filmek megtették az első lépést a nyilvános világ keretei felől a magánvilág felé. Jóllehet Máriássy Félix *Egy pikoló világos* (1955) című filmjében az üzenet részben még változatlan a szocialista realista románchoz képest: a szórakozást kereső jampeclányt szerelmének mentalitása ébreszti rá élvhajhász életmódjának visszáságaira, és döbbenti rá, hogy az izgalmas életet nem lehet kizárólag a kollektív munkán kívül keresni. A magánélet itt is alárendelődik a közösségi céloknak, az egyénnek minden pillanatban egy magasabb szintű normának kell megfelelnie a puszta hedonizmussal szemben, ugyanakkor a filmben a társadalmi közeg helyett immáron a magánszféra ábrázolása a hangsúlyos, a szerelmesek közötti érzelmek dinamikája.

A két szféra viszonyára az 1956 után keletkezett filmek sok esetben már vizuális eszközökkel is tudatosan reflektálnak. Visszatérő bevezető elem, hogy a kamera kezdetben madártávlatból néz a városra, tekintetünk a térkép személytelen szintjétől fokozatosan közeledik a járókelő emberi léptékéhez (*11. kép*). Nemcsak a képi narráció,

de az elbeszélő is hangsúlyozza, hogy a város egy sokszínű, bonyolult rendszer, aminek a szerelem, a házasság alapvető fundamentuma. Az ideológiai-társadalmi keret kötelező – de már részben ugyancsak önironikus – díszlet a filmek által ábrázolt személyes sorsokhoz. A *Házasságból elégséges* főcím szekvenciája is erre a megváltozott viszonyra utal. A kamera a személytelen, térképszerű tájból az utcafront emberléptékű világához közelít, bevezetve a film voltaképpeni tárgyát, egy szerelem történetét. Eközben az önironikusan-paternalistán szellemeskedő, mindentudó elbeszélő a válások problémájáról beszél, részben idézőjelbe is téve mindezt, részben azt sugallva, hogy a két szerelmes meséje talán a szórakoztatáson túl is szolgálhat általános tanulságokkal a házasság fontosságára nézve.

Ha az *Egy pikoló világos* megtette a kezdő lépést az üzem kapujától a lakás parkettával lerakott nappalija felé, a tendencia folytatását a korszak fentebb említett kurzusfilmjéhez, az 1959-es *Kölyök*höz köthetjük. A történet fiatal főhősnője a Sztálinvárosi Vasmű lelkes és jóindulatú, de nagyon ügyetlen munkásnője (Törőcsik Mari), akinek beilleszkedését már nem a közösség gondoskodása, hanem a szerelme segíti elő, egy fiatal munkásfiú, aki az ifjúság – ekkor még újként csengő nevű – érdekképviseleti szervének, a KISZ-nek az egyik helyi vezetője. A fiú eleinte ugyanazt az ügyefogyott, nevelésre szoruló gyereket látja benne, később azonban beleszeret a nőbe, akivé a szerelem által érik.

A *Kölyök* esetében a közösség tagjai (rendőrök, gyárigazgató, üzemi kartársak) még mindig jóindulatú, paternalista módon igyekeznek integrálni a kilógó egyént a szocialista munkamegosztásba, a megoldást azonban már a magánélet, a szerelem kohéziós ereje jelenti. A *Kölyök* sikere – ahogy a kritikai fogadtatásból látni fogjuk – abból fakadt, hogy a magánélet és a politikum világát képes volt befogadható módon összekötni,



6. ábra. A nyilvános világ (közösségi és család szférája) és a szerelmesek mikrovilágának dinamikája a romantikus komédiákban

11. kép. A *Házasságból elégséges* főcím-szekvenciájából úszik át a kép a nyitójelenetbe, ahol egy budapesti esküvői menet díszleteit látjuk

főhőse a frissesség, az egészség és az újdonság szellemiségét hordozza, amit a film az új szocialista iparváros, Sztálinváros szimbólumaiként tud láttatni. Ilyen tekintetben a *Kölyök* viszonylag világos példája a társadalom és a kultúrpolitika közötti paktum magvalósulásának.[40]

A szerelem társadalmi súlya tehát a magánélet előtérbe kerülése mellett is megmarad. Az 1960-as, *Rangon alul* című film egy munkásfiú (Bitskey Tibor) és egy polgári családból származó lány (Sólyom Ildikó) szerelméről szól. A lány családja vagyoni és presztízsokokból sem támogatja a kapcsolatot, és titokban már egy másik frigyet tervezget egy fogorvossal. A szülőket a saját hiúságuk mellett a vélt nagypolgári státusz reprezentálása motiválta, és ahogy a film címe is nyilvánvalóvá teszi, a deklasszálódás ellen minden lehetséges fegyverrel fel próbálnak lépni. A fiatalok románcának a két

40 A szocializmus és a komédia ellentmondásaira világít rá, hogy miközben a pártsajtó problémát érzett a vígjátékok eszmei színvonalával kapcsolatban, a *Kölyök*re mint kellemes kivételre tekintett: a kevés film egyike, mely „világnézeti egyértelműségből eredően tudja elkerülni [...] eddigi filmvígjátékaink zömének legfőbb gyengéjét, a *kispolgáriságot*." *Népszabadság*, 1959. november 4.

család közötti viszály próbáját kell kiállnia, a fiatal hősök kitartása győzi meg a szülőket, hogy a mentalitás szintjén még megmaradt osztálykülönbségeket fel kell számolni.

A film több esetben megjeleníti a magánvilág és a közösség világának interakcióját, a munkásfiú gyári munkája közepette kérdezi meg apját, mi a megfelelő módja a lánykérésnek, ezt követően az apa bizalmasan válaszol neki, a szerelem így már nem lesz az üzem közös ügye. Egy másik jelenetben a pár egy vendéglő teraszán táncol, amikor a fiú azt mondja: „Te, mondd, nem furcsa, hogy itt állunk ennyi ember között, és senki nem tud a szerelmünkről?" A kamera ezután félközeliben végighalad a vendéglőben ülő asztaltársaságokon, akik összesugdosva, gunyorosan nevetgélve figyelik a magába zárkózó párt. Tekintetüket zavarónak érzékeli a néző, a megfigyeltség érzése a szereplők perspektívájából inkább kínosnak hat. A fiatalokat azonban csak egy pillanatra billentik ki a kellemetlen tekintetek, ahogyan igazán a szüleik háborúja sem állhat közéjük.

Családi fejlődéstörténetként értelmezhető a kádárizmus köntösébe öltöztetett (újabb) Rómeó és Júlia-film, a *Fűre lépni szabad* is. A sokgyerekes munkáscsalád beköltözésével a jómódú Kárász család villájába adva van a társadalmi különbség és a helyzetkomikum. A két család viszonya kezdetben viharos, az együttélés mindennapos konfliktusai mellett a legfőbb probléma, hogy Kéri egyetlen lánya és Kárász legidősebb fia egymásba szeretnek.

A szerelem aztán napvilágra kerül, ebben a pillanatban (*lásd 12. kép*) a szerelmesek szimbolikusan és ténylegesen is a középpontba kerülnek, felbontva ezzel az addig domináns alá-fölé rendelő viszonyt a két család között.[41] A titok felszínre kerülésével a konfliktus addig éleződik, amíg a két főhős el is költözik a házból. Erre az addig hajlíthatatlan szülők magukba néznek, és az önvizsgálatot követően maguk is a szerelem pártjára állnak. A belátást azonban nem az új idők új szellemiségének felismerése, hanem éppen a személyes múlt nosztalgiája hozza el. A színésznői karrierjében hiúvá váló Kériné és a munka világából ki sem látó Kéri követik lányukat abba a faluba, ahol egykor egymásba szerettek. A fiatalság szabadságának felidézése érteti meg velük a lányuk helyzetét.

A *Fűre lépni szabad* és a *Rangon alul* rávilágítanak a komédiák – korábban említett – másik alapvető funkciójára, a társadalmi osztályok közötti szembenállás feloldására. Hasonlatosak tehát a 1930-as évek hollywoodi romantikus (*screwball*) komédiáira, amelyek ugyancsak erőteljesen törekedtek a filmekben megjelenő szexuális, osztály- vagy generációs különbségek kibékítésére.[42] A társadalmi osztályok konszenzusának ábrázolását igyekszik bemutatni mindkét fent elemzett film, nemcsak a munkásfiú és a gazdag családból származó lány szerelmén, de a két családfő szövetségén keresztül is. A munkás apa és a jómódú vállalatvezető apa egymásról kialakított prekoncepciói

41 A térben elfoglalt pozíció alapján még ezen a képkockán is felfedezhető a hierarchia: a főmérnök és felesége a lépcső tetején, a Kárász család az alján.

42 Lásd Schatz 1981: 155–157.

12. kép. A pillanat, amikor a szerelem nyilvánossá válik (*Fűre lépni szabad*)

fokozatosan lebomlanak, és végül rájönnek, milyen sok a közös vonás bennük. A *Rangon alul* kevés valóban mulatságos jelenete közé tartozik, mikor a két apa először találkozik, és bár feleségeik (az anyák) erélyes fellépést, a házasság megtiltását várják el tőlük, ők a nagy összecsapás közepette remekül szórakoznak, pár kupica ital elfogyasztása közben viccből még mondvacsinált szerepüket is eljátsszák.

A *Fűre lépni szabad* esetében az elmaradott karakterek (szülők) fejlődését immáron nem a közösségi tudatosság elérése jelenti, hanem éppen a közösségi elfoglaltságok, a munka fetisizálásának meghaladása. A kollektív szféra hiányában a család igyekszik egyengetni a gyerekek útját, ami azonban végső soron az ő nevelődési történetük is lesz.[43]

Az 1956 utáni vígjátékokban a nyilvános szféra ötvenes évek elején ismert szereplői, az üzem, a munkáskórus kollektívája már nem köszön vissza, a magánélet és kollektív világ fizikailag is közelebb kerül egymáshoz, a közösséget a legtöbb esetben a vígjátékok

43 Hasonló problémával indul a *Házasságból elégséges* című film is, ahol a szerelmes fiú szülei nem szeretnék gyereküket egy „jampec" fodrásznőhöz adni. A film azonban nem a szerelem társadalmi vonatkozása felé indul, a családok közötti feszültség fokozatosan tompul, és a házasságon belüli magánéleti feszültségek jelennek meg hangsúlyosabban, jóllehet igencsak halványan. Az előző filmekkel ellentétben a családtagok segítenek jobb belátásra téríteni a civakodó szerelmeseket, akik az apró mindennapos problémáktól, úgy tűnt, elhidegülnek egymástól.

visszatérő helyszínének, a budapesti bérházaknak a lakóközössége jelenti. A lakóközösség, az össztársadalom egyfajta metonímiájaként viszont nemhogy az elvárt társadalmi normákat, értékeket jelölné ki a szerelmesek számára, hanem éppen ellenkezőleg, a családhoz hasonlóan olyan káros hatásokat közvetít, amelyekkel szemben a szerelmeseknek fel kell vértezniük magukat. A lakóközösség jellemzően kispolgári tömegként, rosszindulatú, pletykás figurákból álló masszaként jelenik meg.

A *Mici néni két életének* címszereplője (Kiss Manyi) egyik életében idős, betegeskedő exdíva, akit rokonai és a ház lakói már a föld alatt szeretnének látni, hogy végre megörökölhessék a sublótot, a pianínót vagy akár az egész lakást. Az összeesküvésben a törvényt képviselő ügyvéd is részt vesz, hátha neki is jut valami. „Nem veszi észre, hogy az egész ház kinézi." Másik életében Mici néni beleszeret Alfrédba, a taxisofőrbe (Páger Antal), aki nosztalgikus vonzódással közeledik az egykor ünnepelt sztárhoz.[44] Mici néni trükkök sokaságával tereli el a rosszakaró rokonok és szomszédok figyelmét, hogy időt tölthessen Alfréddal. A történet másik szála egy fiatal szerelmespárról szól, akiket a férj zsémbes főbérlőasszonya kidob, mert prűd természete nem tűri meg a feleség jelenlétét az erkölcsös házban. Ezután kerül a pár Mici nénihez, akivel azonnal szimpátia alakul ki közöttük. A rosszindulatú szomszédok és rokonok cselszövése ellenére végül minden jól alakul, Mici néni összeházasodik Alfréddal, a fiataloknak pedig hamarosan gyereke születik.

A nevelődés személyesebb története, mikor a hős belső értékeit magában kell megtalálnia, az önazonosság megtalálása pedig elvezet a szerelem beteljesedéséhez. A társadalom itt újfent vagy a káros/veszélyes hatásokat közvetítő közeget jelenti, amivel szemben a hős kitartó ellenállásával felülkerekedik, vagy olyan tükörként mutatkozik meg, amiben a hős megmérettetik. Egy újabb munkásszerelem történetet meséli el a *Felfelé a lejtőn:* hőse izgalmas és nem kevésbé komikus kalandok során, számos akadály leküzdésével nyeri el a szépséges Éva szerelmét. A film végén a társadalom hozzájárulása szentesíti a szerelmet: a bűnözők leleplezéséért cserébe a rendőrség nem bünteti meg a falazásért. A film tanítása, hogy a személyes értékek megőrzése vezet a szerelemhez, az állítja helyre a becsületes egyén helyét a társadalomban.

A közösségi és egyéni szint összeütközésének különös példáját mutatja *A szélhámosnő* című film, amelyben az egyéni szint és a közösségi szint konfliktusából születik meg a szerelem. A hős, Éva (Szilvássy Annamária) vonzó fiatal nő, aki valósággal megbűvöli a férfiakat, jelenlétében még a bürokrácia útvesztőinek zárt ajtajai is megnyílnak. A ház lakóközössége eszközként tekint rá, aki szexuális kisugárzása által elintézheti az OTP-kölcsönt, a nyugdíjpótlékot vagy egy szobát a szeretetotthonba.

44 A dolog pikantériája, hogy a Mici nénit alakító Kiss Manyi tényleg sztárnak számított a táncos, énekes színészek között 1945 előtt, ugyanakkor a taxist alakító Páger Antal maga is hatalmas sztár volt. Az ő öröksége azonban nyilas kapcsolatai miatt erősen kompromittálódott. Taxisofőrként ugyan visszakapott egy helyet a szocialista társadalomban, de a múltját csak a „művésznőnek" volt ildomos felidéznie – még a fikció szintjén is.

A cselekmény akkor vesz meglepő fordulatot, mikor a lány után sóvárgó hivatalnokok egyike, Patkó Gábor (Nagy Attila) többször találkozik a lánnyal. Viszonyuk eleinte úgy tűnik, a kölcsönös kihasználásra épül, a nő elintézteti a ház ügyeit egy kis csábításért cserébe. Kapcsolatuk az első hivatalos találkozást követően végig magánterekben alakul, motivációjukban és szerepükben azonban összegabalyodik a közösségi és a magánélet. Gábor a lányt fokozatosan már nem csak vágya tárgyának tekinti, ő azonban nem tud kitörni a társadalom által kreált csábító szerepből, Gábor őszinte közeledésénél továbbra is csak a lakók ügyeiről faggatja. A zavaros helyzet a film tetőpontján oldódik fel, mikor a hivatalnok szerelme segítségére siet, hogy elsimítsa a lakók, a féltékeny exházmesterasszony és az Éva ígéreteit számonkérő vállalatigazgatók közötti vitát. Ezzel leveszi a terhet Éva válláról, és ugyan nem látjuk beteljesedni a szerelmet, a lány bájos mosolya is jelzi, hogy tiszta lappal lehet kezdeni (*13. kép*).

A szerelem ebben a filmben a korábbiaknál is hangsúlyosabban igyekszik kivívni a maga autonómiáját, kiszabadulni a munka világából. Éva játékossággal vegyülő jóindulata révén elnyeri a lakók bizalmát, és a néző is azonosulhat a vonzerejét mások megsegítésére használó hősnővel. A filmben a közösségi nevelődés fontos elem, de ebben az esetben is inkább a kollektív világ negatív válaszai, büntetése révén válik

13. kép. Éva (Szilvássy Annamária) mosolya *A szélhámosnő* záróképében

14. kép. A *Játék a szerelemmel* című film forgatása

nyilvánvalóvá, ebben az esetben az az üzenet, hogy a szexuális vonzalmat, csábítást nem szabad felelőtlenül használni.

Egy másik izgalmas felvetés a magán- és a közösségi szféra közötti feszültség vígjátéki tematizálására a szerelemnek mint kalandnak és a szexualitásnak mint játéknak az ábrázolása. Természetesen még véletlenül sem házasságon kívüli kalandról van szó, ami már aligha lett volna elfogadható az „egészséges" társadalmi kapcsolatokat preferáló cenzúra számára: a házasságon belüli szenvedélyek felfrissítéséről szól a *Játék a szerelemmel*. A két főhős, Török István (Mensáros László) és felesége, Erzsike (Németh Margit) idejének nagy részét elveszi a munka, még kétéves házassági évfordulójuk napján is elválasztja őket. István HÉV-re száll, hogy a megírja főnöke tudományos előadását a méhek párzási szokásairól. A szó legszorosabb értelmében vett *deus ex machina* kell ahhoz, hogy a szerelmesek ne távolodjanak el egymástól: Cupido lejön az Olümposzról, és gyorsan munkához is lát. Ravaszsága révén eléri, hogy István és Erzsike egy ismeretlen házban teljes egyedül maradjanak, és eljátsszák, hogy most ismerik meg egymást, és bűnös szerelmi viszonyt kezdenek.

A szerelmi kapcsolat a főnök házában forrósodik fel újra (*14. kép*). Az álságosan megbotránkozó középkorú professzor (Latabár Kálmán) fel is jelentené a párost, mikor kiderül, hogy valójában házasok. A korszak vígjátékaihoz hasonlóan itt is az autoritás a szatíra tárgya, aki képmutató módon háborog az az „erkölcstelenségen", miközben neki valóban viszonya van a titkárnőjével. A kollektív értékekhez kapcsolt álerkölcsösség, hamis önmegtartóztatás kerül ellentmondásba a házasságban megélt szabad szexualitással. A film üzenete váratlan, a közösségi és nyilvános szféra között kibillent egyensúly helyreállítását nem a magánvilág integrálása jelenti, hanem az egyéni gátlások feloldása vezet egy boldogabb élethez. Ebben a filmben a szerelem gyakorlatilag gúnyt űz a társadalmi, kollektív világból, ami álságos, hamis, ájtatosan erkölcsösködő, miközben a munkában és a szerelemben is visszaél hatalmával.[45]

20. Az ideológián túli ideológia

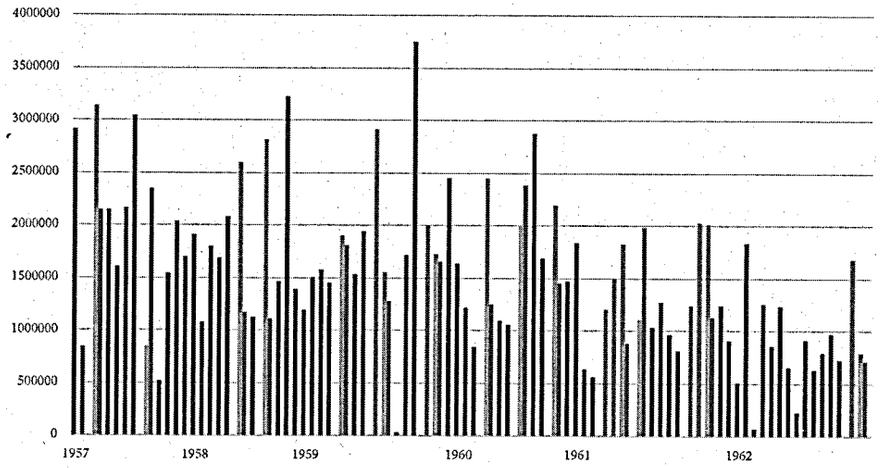
Az 1956 utáni vígjátékok mind műfajilag, mind szemléletileg alapvető változást hoztak, egy olyan – a hivatalos ideológián túlmutató, akár annak ellentmondó – értékvilágot hoztak létre, amely mégis alkalmasnak tűnt a kádárizmus életszemléletének közvetítésére. A vígjátékok képesek voltak összehangolni a rendszer és a társadalom belső kritikáját, valamint a fennálló szisztéma értékeinek és pozitív kilátásainak magasztalását.

A vígjátékok egyrészt tökéletes eszköznek tűntek a társadalom „normalizálódásáról" szóló pragmatikus üzenetek számára. A filmek hősei olyan, a néző számára is azonosulási lehetőséget kínáló kisemberek, akik azért küzdenek, hogy az egyén és közösség között lévő feszültséget sikeresen feloldják, és megtalálják a helyüket a társadalomban. A filmekben oly gyakran visszatérő téma, a szerelem a magánélet szentségének tudatosításán – így a kollektív világ visszaszorításán – túl az örök jelen mámorító boldogságeszményének megjelenítését is szolgálta. Ezt az esszenciát a filmekben ábrázolt szerelmek természete erősítette meg, azok ugyanis rendre nem lángoló, felforgató, szenvedélyes szerelmek, hanem normalizáló és konszolidáló románcok, amelyek feloldják a társadalmi ellentéteket. Másrészt a filmekben felfedezhetőek a kádárizmus pragmatikus, hivatalos ideológiai iránymutatásokon és kényszereken túlmutató mentalitásformái, a „kisvilág ethosza", annak részeként a háborítatlan magánélet és annak koronájaként a szerelem magasztalása vagy a tárgyi világ kívánatos életcéllá emelése.

A vígjáték műfaj a korai Kádár-korszakban nemcsak eszmei szinten képes áthidalni a fejezet elején vázolt kezdeti ellentmondást, ami a szocialista tudatformálás és a szórakoztatás felületes kispolgárisága között feszült, de a műfaj népszerűsége miatt gazdaságilag is jó befektetésnek számított.

Ahogy a nézettségi adatok mutatják, hogy a korszak vígjátékai (egy-két kivétellel) mindig az adott időszak átlagnézettsége feletti eredményt produkáltak, számos esetben pedig kiugróan magas látogatottságot mutatnak (*7. ábra*).

45 A kisvilágot magasztaló filmet éppen a hamis erkölcsösség pozíciójából nevezte minden idők legrosszabb magyar filmjének a párt orgánuma. B. Nagy László: Játék a szerelemmel. *Népszabadság*, 1959. július 31.



7. ábra. Az egyes filmek nézettsége a magyar mozikban 1957 és 1962 között, világosszürke színnel az egyes vígjátékok látogatottsága[46]

A nagy népszerűség ellenére a játékfilmek között a vígjátékok a hatvanas évek második felétől visszaszorultak, ahogy a korábban idézett műfajtörténeti kronológia mutatja, a hetvenes évek elejétől a szerzői filmek törtek előre, és a hetvenes évekből visszatekintve – ahogy Almási Miklós a vargabetűkre kényszerülő vagy elbukó hősöket – Gyertyán a vígjátékok hiányát értékelte problémaként a szocialista filmkultúra egén; „a vígjáték sem azért tűnt el, vagy ritkult meg, mert nem lenne közönsége, – hanem inkább azért, mert a szubjektív és objektív alkotási feltételek (a rendezői ambícióktól a gyártási adottságokig és a társadalmi közhangulatig) váltak kedvezőtlenebbé. Sokkal inkább az értelmiségi elidegenedés, az alkotói életérzés, a művészi becsvágy egyoldalú divathullámai akadályozzák a megújulást, mintsem a valóság vígjátékidegenné válása."[47]

Azzal együtt, hogy a filmgyártásban e rövid időszak után visszaszorult a vígjáték műfaj, a szórakoztatás és tudatformálás összehangolásának formátuma még inkább hangsúlyossá és követendő irányvonallá vált. Az 1962-re látványossá váló (és a fenti ábráról is leolvasható) nézettségcsökkenés a televízió gyors terjedésével magyarázható, azé az új médiumé, amely képes volt a szórakoztatás és a tudatformálás céljait a játékfilmnél is hatékonyabban ötvözni. Ha a korai kádárizmus komédiával kapcsolatos viszonyához szeretnénk közelebb kerülni, ezúttal kevésbé az ideológiai direktívák (beszédek, párthatározatok) tartalma segíthet, hanem a párt televízióval kapcsolatos korai elképzelései, amelyek tisztán megmutatják a tudatformálás totalitárius formái

46 A nézettségi adatok forrása: Homoródy 1964.
47 Gyertyán 1976.

felől a szórakoztatással egybekötött puhább hatásmechanizmusok felé tett lépéseket. Kétségkívül a televízió szerepe egy önálló monográfia tárgya lehetne, én itt csupán három MSZMP PB-vitát (1958, 1961, 1966) idézek, amelyek úgy tűnik, diszkréten már megmutatják, hogyan kerekedik felül fokozatosan a szórakoztatás és a hozzá kapcsolódó gazdasági érdek.

Az első vitán, 1958-ban a televízió ügyét még a rádióval együtt tárgyalták, sőt érezhető a vita felszólalásait olvasva, hogy a rádió fajsúlyosabb tényezőnek tűnt. A televízió szerepével kapcsolatban ekkor fogalmazódik meg először a szórakoztatás–tudatformálás dilemmája. „A Televízióval kapcsolatban Moszkvában legutóbb Mikoján elvtárs felhívta a figyelmet, hogy ne tekintsük a Televíziót olyan tartós fogyasztási cikknek, mint a porszívót, mosógépet és ahogy mi általában éveken át tekintettük, hanem a politikai nevelés egyik legfontosabb eszközének tekintsük és áldozzunk is erre."[48] Apró Antal határozott álláspontjához képest ekkor Kádár János még nem látta teljesen tisztán, hogy miben is áll a tévé szerepe: „Azt hittem, hogy a Rádió és a Televízió a kormány félhivatalosa, ide meg az van írva, hogy a párt eszköze. Persze a pártnak is eszköze, de ne adják ide, mert akkor mindjárt többet kell mondanunk róla. Ez a kormány félhivatalosa, betölti funkcióját és a párt is támaszkodik rá."[49]

Az 1961-es PB-jelentés már a televízió futótűzként való terjedésének mámorában született, ennek megfelelően a tévé lehetőségeit már „hallatlanul nagynak" látták. Olyannyira, hogy a „TV kötelességévé teszi, hogy adásidejében, sajátos eszközeivel lehetőleg minden tekintetben (hírközlés, tájékoztatás, propaganda, művészeti nevelés és szórakoztatás) pótolja a Rádió műsorait".[50] Ennek az óriási hatalomnak a tudatában az agitációs lehetőségek és célkitűzések látszódtak fontosabbnak. A jelentés szerint a műsorok 29%-a volt agitprop jellegű, 17%-a gyerek- és ifjúsági és 51%-a művészeti (pl. játékfilmek, színházi előadások) anyag volt, nagyjából 60% volt az a tartalom, amit nem a tévé maga gyártott. A PB-tagok értékelése szerint ezek közül az agitprop, valamint a gyerek- és KISZ-es korúak számára készített anyagokat „helyes szellemiséggel" gyártották, sőt felhívták a figyelmet az agitprop vonal erősítésére: még több tartalom kellene például az ipari termelés eredményeinek és feladatainak közvetítésére, a jól működő téeszek bemutatására. Emellett ugyanakkor a „kispolgári" nézetek megerősödését is detektálták, éppen a szórakoztató műsorok tekintetében, amelyek a 51%-nyi művészeti anyag egy részét kitették. Nem alkalmaztak elég szigorú mércét ezeknek az anyagoknak a válogatásával: „helyes kezdeményezéseket indított el a TV a tömegek irodalmi, zenei, képzőművészeti ismereteinek gyarapítására, ízlésének nevelésére. Bátran kísérleteztek új, szórakoztató műfajok kialakításával (irodalmi rejtvény estek). Mindazonáltal éppen

48 MNL OL 288. f. 7/24. ő. e. – Javaslat az Agit. Prop. Osztályon belül Rádió- és Televíziós Csoport felállítására. (1958. március 14.)
49 MNL OL 288. f. 7/24. ő. e. – Javaslat az Agit. Prop. Osztályon belül Rádió- és Televíziós Csoport felállítására. (1958. március 14.)
50 MNL OL 288. f. 5/223. ő. e. – Jelentés a Televizionál folytatott vizsgálatról. (1961. február 28.)

15. kép. Istvánmezei út, Jégszínház, a Magyar Televízió *Ki mit tud 1962* című műsorának döntője. Bakacsi Béla énekes

a bemutatott műsorok egy részénél nem alkalmaztak kellő mércét sem a bemutatott műsorok, sem a színvonal, sem a rendezés, sem pedig egyes szereplők tekintetében."[51]

Az 1966-os ülés már a televízió biztos primátusának ámulatában zajlott. A dinamikusan növekvő előfizetések és a hatalmas gazdasági és kultúrpolitikai potenciál már olyannyira eltávolította a pártot a kemény cenzor szerepétől, hogy a szórakoztatás és fogyasztás – természetesen ki nem mondott – célkitűzése alapján, a kemény előzetes válogatás elvével szemben a szórakoztató és művészeti tartalmak közvetlen, „egyenesen a premierről" való közvetítését javasolta Fehér Lajos. Az, hogy néhány mozit be kell

51 MNL OL 288. f. 5/223. ő. e. – Jelentés a Televizióná l folytatott vizsgálatról. (1961. február 28.)

zárni, vagy üresen konganak a színházi széksorok, jelentéktelen veszteségnek tűnt. Szirmai István és Kádár János visszafogottabban reagált. Ahogy Szirmai fogalmazott: „Akörül nincs vita, hogy a televízió óriási propaganda eszköz, nagyobb a filmnél, a színházaknál, az irodalomnál, de mindent a televízió döntően közvetít."[52] A televízió primátusát ekkor még – egy PB-ülésen sem – akarták direkt kinyilvánítani, ugyanakkor már nem az volt a kérdés, hogy a televízió műsorában az agitációs, direkt tudatformálás anyagait kell erősíteni a szórakoztató műfajok rovására, hanem hogy milyen módon lehet maximális tartalmat beletömködni a kis képernyőbe, ami 1966-ra „vitán felül" minden propagandaeszköz közül a legnagyobb.[53]

52 MNL OL 288. f. 5/396. ő. e. – A televízió munkája és feladatai. (1966. május 23.)

53 Hasonló következtetéseket von le a kelet-európai televízióval kapcsolatos kötetében Imre Anikó is. Elemzése szerint azért volt lazább a cenzúra a televízióval kapcsolatban, mert a politikai vezetés eleinte nem igazán értette a jelentőségét, majd mire a hatvanas évek végére felmérte, mekkora erővel bír valójában, addigra a közönség már döntően mint szabadidős-szórakoztató médiumot könyvelte el, és ezt is várta el tőle. Imre 2016: 7–10.

VII.
ÁLMOK, MESÉK ÉS LEGENDÁK A MUNKÁSMOZGALOMRÓL

„Mit mesélnek a papok?
Hogy ez a föld siralom völgye.
Hogy lenne a siralomé?
Hisz ez a föld az angyalok földje."
(*Angyalok földje*, 1962, r. Révész György)

Míg a téeszdrámák a szocialista jelen kollektív erőfeszítéseit és a mögöttük rejlő ellentmondásokat, a vígjátékok pedig a normalizált kádári kisvilág ethoszát rajzolták fel, addig a szocializmus elvben legfontosabb kulturális küldetésének, a munkásmozgalom és a munkásállam reprezentációjának célja erősen problematikussá vált. Az öntudatos, önmagát megszervező munkásság eszményített szocialista realista képe az 1956-os forradalommal, a munkástanácsok leverésével nehezen tűnhetett felvállalhatónak. Ugyanakkor a politikától szabadabb művészeti ábrázolást elváró alkotók, valamint a mindennapok pragmatikus-racionális újrakeretezését célzó kádári hatalom mégis megtalálhatta számítását a magánélet ábrázolásában. Akárcsak a vígjátékok esetén, az ideológiailag fontosnak tartott téma és filmnyelvi, formai elképzelések itt is a magánvilág kiemelésében találkozhattak össze. A téma politikai súlya miatt még inkább kedvezett ennek az a közös kiindulópont, hogy az egységes munkásosztály öntudatra ébredésének ábrázolása elvi-kritikai megfontolások szerint immáron a dogmatizmus egyik formájának lett tekinthető. Így az a teher is részben lekerült a filmkészítők válláról, hogy a cselekmény végére mindenáron az öntudatos munkásosztály képéhez kellene eljutniuk. Ez az ideológiai váltás összekapcsolódik azzal a ki nem mondott céllal, miszerint a magánélet fokozatos előtérbe kerülése az elvileg uralkodó osztály politikai-kulturális lefegyverzését is szolgálhatja.

A magánélet ábrázolása mellett a kompromisszumot szolgáló másik fontos változás, hogy a filmek már nem az épülő munkásállam jelen idejű, erősen kompromittálódott kérdéseit boncolgatják, hanem a munkásmozgalomnak mint múltbeli eseménynek az ábrázolása felé fordulnak. A történelmi dimenzió beemelésével egyrészt természetesen adódik az alkotók számára az 1945 előtti uralmi elit magától értetődő kritikája, ezt a kötelező elemet letudva pedig lehetőség nyílhatott a valós mondanivaló megfogalmazására. Másrészt a történelmi távlat lehetőséget teremtett a jelentől elemelt – az eddigi határozott ideológiai arcélt is elrajzoló – fikciós, akár meseszerű elemeknek a valóságszerű ábrázolással összekapcsolódó megjelenítésére.

Ez a kompromisszum számos filmrendező számára nyitotta meg az utat, hogy elkészíthessék az ötvenes évek elején még kispolgári csökevénynek minősített alkotásukat a munkásmozgalomról, amelyek közül több máig emlékezetesnek számít. Ennek is köszönhető, hogy a munkásmozgalom problematikus jellege ellenére a téeszesítés mellett a korszak másik meghatározó filmes témájává válhatott. Jelen fejezetben arra teszek kísérletet, hogy bemutassam, milyen módon ábrázolták ezek a filmek a munkásmozgalmat, ezáltal pedig a szocialista múlthoz való viszony átalakulását. Az elemzés során olyan – jellemzően a két világháború között vagy az 1910-es években játszódó – filmeket

vizsgálok, amelyek személyes történeteken keresztül ugyan, de a munkásság mint osztály helyzetéről jellemzően a dráma műfajában beszélnek.[1] Ide tartoznak Máriássy Judit forgatókönyvíró és Máriássy Félix rendező közös, külvárosi kerületek munkássorsait elbeszélő filmjei (*Külvárosi legenda* [1957], *Álmatlan évek* [1959]), Révész György 1962-ben Kassák Lajos *Angyalföld* című regényének adaptációjaként bemutatott *Angyalok földje* című alkotása és Herskó János filmje, a *Vasvirág* (1958). A munkásmozgalmi múltat megidéző filmek mellett az elemzés részét képezi a magánvilág ábrázolási keretét erősítő, ugyanakkor a munka felfogásának korabeli átértékelődésével kapcsolatban is beszédes két szinkron idejű alkotás, a Mészáros Gyula rendezésében készült *Az ígéret földje* (1961), valamint Rényi Tamás rendezői nyitányaként a korszak tematikáját lezáró, egyben keretbe is foglaló *Legenda a vonaton* (1962).[2]

21. Munka és munkás a filmvásznon; olvasatok és megközelítések

Jelen fejezet a magyarországi munkásság és munkásmozgalom ábrázolásának társadalomtörténeti hátterét értékelve arra is kísérletet tesz, hogy a munka percepciójának, ideológiai és társadalmi keretezésének (ebben az esetben újrakeretezésének) nézőpontjából mutassa be az elemzett filmeket. Bár a munkásság reprezentációja egyidős a mozi történetével, küzdelmeik számos emblematikus alkotás képkockáin villannak fel,[3] a téma filmtörténeti vizsgálata csupán az elmúlt évtizedekben vált hangsúlyosabbá.[4] A *fordulatok* utáni történet- és társadalomtudományi, valamint a kurrens poszt-/neomarxista irányzatok hatására a klasszikusabb filmtörténeti kérdések (műfaji sajátosságok, nemzeti filmtörténetek) mellett olyan – immáron erősen kritikai – eszközkészlet és témák

1 Ebbe a kategóriába sorolható *Megöltek egy leányt* című filmje is, ugyanakkor Nádasy László alkotására a forgatókönyvek fejlesztéséről és a dramaturgiai tanácsok működésével kapcsolatos fejezetben már részletesen kitértem, így itt csak érintőlegesen jelenik meg.

2 A korszak filmes munkásábrázolását tekintve a vígjátékokkal kapcsolatos fejezetben bemutatott – a munkásság és a társadalom más csoportjai közötti egység megteremtését szimbolizáló – munkásrománcok után jelen fejezet igyekszik még teljesebb képet nyújtani.

3 Hangsúlyosan a teljesség igénye nélkül olyan filmekről beszélhetünk, mint a sokszorosan szimbolikus 1895-ös Lumière-film: *A munkaidő vége* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, r. Louis Lumière), és folytatva a sort olyan klasszikusnak számító darabokkal, mint a *Metropolis* (r. Fritz Lang, 1927), a *Biciklitolvajok* (*Ladri di biciclette*, r. Vittorio De Sica, 1948), *A rakparton* (*On the Waterfront*, r. Elia Kazan, 1954) vagy legújabb szenzációként az első idegen nyelvű film, amely elnyerte a legjobb filmért járó Oscar-díjat: az *Élősködők* (*Gisaengchung*, r. Bong Joon Ho, 2019).

4 Lásd Mazierska 2013: 3.

mentén értelmezték a vonatkozó alkotásokat, mint a gender, a szexualitás, a migráció, a munkanélküliség, az elidegenedés vagy a prekariátus ábrázolása.[5]

Mind az idézett tanulmányok elméleti-kritikai bázisa, mind a szerzők által választott filmek elsősorban a – Fredric Jameson fogalmával élve – kései kapitalizmus kortárs kontextusában vizsgálódnak.[6] Ezzel együtt jelen fejezet hasonló gondolati nyomvonalat követ, részben kapcsolódik a kritikai eszköztár és téma megválasztásához (női munka, munkanélküliség, kizsákmányolás), valamint általánosabb szinten a munka fogalmának, értékének ideológiai meghatározottságából indul ki. Ezt a fogalmi és értéktartalmat három alapvető tényező szerint értékelem: 1. az ábrázolt munka szakmai színvonala (hatékonysága, minősége) 2. az ábrázolt dolgozó munkája általi (anyagi, társadalmi) érvényesülése 3. a munkájához – és munkája révén személyéhez – kapcsoló etikai, erkölcsi megítélés.[7] E dimenziók felfejtése a vizsgált filmek esetében a munkásmozgalmi múlt átértékelésén túl a szocialista munka megváltozott tartalmának és percepciójának megértését is segítheti. E megközelítés részeként a filmek elemzésénél ezúttal is azokat a társadalomábrázolásra vonatkozó mintázatokat keresem, amelyek reflektálnak a művészeti célkitűzések és az ideológia szerepének megváltozására.[8]

22. Mozgalmi öntudattól az újfajta realizmus felé. Munkásfilmek 1949 és 1956 között

A munkásosztály és a munka fogalmai közismerten megkerülhetetlen helyet foglalnak el a szocialista ideológia genezisében. Ennek szellemében az állampárt igyekezett az ötvenes évek elején a munka ethoszát és az ahhoz való társadalmi és kulturális viszonyulás egészen új formáját megteremteni. A munka, ami korábban – György Péter szavaival élve – „megélhetési forrás, személyes ambíció vagy kötelesség, racionális cselekedet volt, ekkor szakrális ténykedéssé lett".[9] Az ötvenes évek eleji filmekben a szereplők sorsát ehhez a misztikus szintre emelt munkaerkölcshöz, illetve munkamegosztáshoz való viszonyuk határozta meg, ezt a logikát a termelési filmek pedig a korábbi

5 A kurrens kötetek közül lásd például Attfield 2020; Khouri–Varga 2006; Mazierska 2013; Zaniello 2020.

6 Jameson 2010.

7 A tipológiát Lakatos Gabriella filmtörténésszel a munka társadalomtörténetét – Apor Péter és Horváth Sándor vezetésével – vizsgáló Lendület Kutatócsoportban végzett projekt keretében dolgoztuk ki.

8 A fejezet viszonylagosan szűk elemzési fókusszal dolgozik, ugyanis a munkásrománc tematikájához tartozó, előző fejezetben elemzett filmek itt csupán érintőlegesen szerepelnek – csak a kisebb számú filmmel, mégis erős arcéllel bíró munkásmozgalmi tematika jelenik itt meg.

9 György 1990: 9.

fejezetekben is körvonalazott következetességgel vitték végig. A filmek hősei vagy eleve öntudatosak, vagy öntudatosak lesznek férjük, szerelmük, barátaik vagy a kollektíva áldásos nevelő munkája által. A szereplők a cselekmény végére csodás módon nemhogy elfáradnának a sok tanulás, a súlyos többletmunka vagy a rendíthetetlen türelem gyakorlása következtében, de a munkásállam felépítésébe vetett mozgalmi erővel még energikusabbá válnak. Végül az öntudatosságnak azt a szintjét is elérik, ahol immáron ők is képesek nevelni környezetüket.

Az 1950-es évek munkásmozgalmi tematikát érintő filmjei még döntő részben szinkron idejűek. A szocializmus építésének mindennapjaira koncentrálnak, legyenek azok akár az osztályellenségek szabotázsakcióját sikeresen leküzdő hősök drámai küzdelmei (*Teljes gőzzel*, *Becsület és dicsőség*, *Gyarmat a föld alatt*), akár a szerelmi témát a munkásmozgalom díszletei közé emelő komédiák, amely esetekben a szerelem a pár egyes tagjainak politikai nevelődési útját jelöli ki (*Első fecskék*, *Dalolva szép az élet*). Hasonló dinamika jelentkezik a munkásmozgalmi téma egyik legfontosabb – így jelen fejezet visszatérő – szerzőpárosa, Máriássy Judit és Máriássy Félix első közös filmjében. A *Kis Katalin házasság*ában a címszereplőnek a frissen megkötött frigyet követően nyakába szakad a háztartási munka és az üzemi feladatok. A leterhelt Kis Katalin (Mészáros Ági) „kispolgári" gőgösséggel utasítja el a kollektív szellemet, nem szeretne a brigádja élmunkása lenni, le van maradva a normával, és még politikai továbbképzésre sem jár, emiatt pedig buzgó szocialista férjével (Szirtes Ádám) is konfliktusa támad. Bár egy finom elmozdulás már körvonalazódik a szerzők szándékában a munkásmozgalom magánvilága felé, a személyes szál ugyanakkor ebben az esetben is alárendelődik az ideológiai tanmesének, a házasság megmentéséhez a címszereplő öntudatos élmunkássá válása vezet el.[10]

A munkásállam építését tematizáló filmekre helyezett erőteljes kultúrpolitikai nyomás jól tetten érhető a Révai-féle koncepció iránt egyébként hűséges, de a rendezői pályakezdés miatt némileg kiszolgáltatottabb Máriássy Félix esetén, aki már kezdeti filmjei esetében is igyekezett a magánéletet is beleszőni a cselekménybe. Ennek következtében már az első termelési filmnek számító *Szabóné* esetében is számos ideológiai-politikai ráncfelvarrásra kényszerült a rendező. Lényegében minden szervezetet öntudatosabbra kellett maszkírozni:[11] „hol a szakszervezet, illetve az üzemi bizottság képviselője? (Pótfelvételek.) Kidomborodik-e kellőképpen a párt szerepe, melyet akkoriban minden »szakértő« kizárólag a párttitkár szerepének hosszával mért? Nem domborodott ki eléggé. Pótfelvételek. Elég vidámak-e a SZIT-esek? Pótfelvétel."[12] A *Kis Katalin házassága* esetében még fajsúlyosabb átalakításra volt szükség. A forgatókönyv eredeti

10 Vö. Gelencsér 2016; Varga 2003.

11 Az 1949-ben bemutatott *Szabóné* címszereplőjét műhelyvezetővé nevezik ki a Magyar Vasöntödében, ahol nem megfelelően alakul a termelés. A magánélet és a munka világa ebben az esetben is összekapcsolódik. A termelés ugyan növekedik, de az üzemi kollektíva összekovácsolásához arra is szükség van, hogy Szabóné rendezze a viszonyát a reakciósokhoz húzó, csapodár Hódissal.

12 Az idézet a film elkészülésére és néhai férjére visszaemlékező Máriássy Judittól való. Máriássy 1989: 19.

változatában a férfi főhős lett volna a lemaradó kispolgári mentalitás képviselője, aki öntudatra ébredő feleségét próbálja visszaparancsolni a konyhába. Máriássy Judit emlékezése szerint ezt a feminista erejű szálat Révai söpörte le az asztalról, mondván, a korban inkább a nők nagyobb része számít elmaradottnak, és nem a férfiak.[13]

A *Kis Katalin házassága* ilyen módon nemcsak a mitikus rangra emelt munka ethoszát, de a munka tartalmi és értékvilágának végletes sematizmusát is tükrözi. Alighanem nagyon kevés olyan filmet találhatunk a teljes magyar filmtörténeti korpuszt vizsgálva, ahol a munka ábrázolása kapcsán elemzett dimenziók ilyen szintű harmóniában állnának egymással. A főszereplő helyes ideológiai (ennek részeként erkölcsi, munkaetikai) fejlődése a munkavégzés szakmai színvonalának és hatékonyságának növekedésével, egyben a társadalmi és (minden bizonnyal) anyagi megbecsültség emelkedésével is jár.

A munka misztikus szerepbe emelésével tehát nemcsak a magánélet, de a munka szakmai-pragmatikus tartalma is ennek az ideológiai programnak rendelődött alá. Az adott munka szakmai színvonala, az előállított termék mennyisége és minősége is az öntudatosság szintjétől függött. Triviálisnak számított, hogy az öntudatossá váló munkáshős szakmai szempontból is kiemelkedő színvonalon képes ellátni a munkáját. A szakmai kiválóság pedig összekapcsolódik az ideológiai kiválósággal, például amikor a film végén a hős képes leleplezni a szabotőrök fondorlatos akcióját (mint a *Becsület és dicsőség* esetében is). Emellett az is magától értetődőnek számított, hogy az öntudatosság elérésének szubjektív elvárásán kívül a hősöket semmilyen belső vagy külső tényező nem hátráltathatja feladatuk elvégzésében – semmilyen bürokratikus fennakadás, hibás eszköz, személyes konfliktus vagy hozzá nem értés. Utóbbi attribútumok mindig a rendszerellenségnek számító „ravasz szocdem"-szerű szabotőrfigurákhoz kapcsolódnak.

A 1950-es évek eleji filmek a sematizmus vagy másik oldalról dramaturgiai harmónia mellett ugyanakkor a felszín alatt az ideológiai diszkrepanciát is magukban hordozták, ami ebben az esetben a női munka és a munkásnő értékelésében érhető tetten. Kis Katalin eredetileg megrajzolt erős munkásnő-karaktere meggyőző reprezentációs felülete lehetett volna a korszak propagandájában megjelenő nőképnek, a forgatókönyv kultúrpolitikai eltérítése a maga cinikus módján tükröz valamit az egyenlőséget ünneplő pártállam meghirdetett víziója és a női emancipációt gátló vagy torzító valósága között.[14]

13 Máriássy 1989: 20.

14 Az ötvenes évekre a „nőkérdést" a pártállam megoldottnak tekintette azzal, hogy a nőket elvileg a termelésben egyenlő jogokkal ruházták fel. Ez a jól csengő frázis ugyanakkor elfedte a társadalmi ellentmondásokat, miszerint a nők immáron hasonló nehézségű munkákat is végeztek, mindezt viszont a férfiakhoz képest alacsonyabb bérért tették, miközben a szocialista állami gondoskodó rendszer ünnepelt érdemeinek árnyékában a háztartási munka megbecsültsége sem nőtt erőteljesen. (A *traktorosnő* és a *munkásnő* konstruált képéről és a mögötte húzódó ellentmondásokról lásd többek között: Farkas 2003; Schadt 2002.)

A munka szakrális szintre emelt ethosza és az öntudatos munkásság képe elválaszthatatlan attól a realizmustól, amelyet a Révai-féle sztálinista kulturális program láttatni akart. Az 1953 utáni időszakot a magyar film megszületéseként értékelő monográfiájában Szilágyi Gábor ezt a realizmust úgy írja le, mint tükrözést, aminek minél hűbbnek kell lennie a valósághoz – amely valósághűségről ugyanakkor a párt hoz ítéletet. Ezáltal a kultúrpolitika, céljainak megfelelően, a valótlant tette meg az ábrázolás tárgyává. 1953 után viszont esély nyílt a valóság ábrázolásáról alkotott elképzelések újragondolására és a valószerű ábrázolására.[15] A valószerűség ábrázolásához ekkoriban a negyvenes évek végén induló markáns filmes irányzat, az olasz neorealizmus jelentett fogódzót.[16] Ahogy a neorealista filmek szerte a világon kiszabadultak a zárt stúdiók megszerkesztett világából az utcára, úgy hagyták el a munkásságot ábrázoló magyar filmek az üzemek zárt világát, és kezdték bejárni a kislakások, bérházi udvarok és gangok tereit. A valóságszerűség pedig ebben az esetben is együtt járt a személyességnek, a humánumnak, valamint az elemelt ábrázolásnak (humornak, meséknek és legendáknak) a megjelenésével.

23. Van-e a magánéletnek munkásmozgalma?

Ahogy a téeszesítés vagy a normalizált jelen vígjátékaihoz többé-kevésbé jól kitapintható ideológiai program kapcsolódott, úgy a munkásság vagy a munkásmozgalom tematikája egyfajta vákuumban találta magát. A normalizált jelen ábrázolása fel tudta venni például a munkásrománcok ötvenes évek elején letett fonalát, a komédia könnyedségével lehetett szimbolikusan összekapcsolni egymással a munkásfiút a polgári lánnyal vagy a munkáscsaládot az értelmiségi famíliával. A munkásmozgalom ugyanakkor továbbra is elsősorban mint politikai ügy jelent meg a korai kádári nyilvánosságban, de ezúttal heroikus helyett immáron inkább kellemetlen témaként.

Az ellentmondás feloldását egy olyan ábrázolásforma megteremtése jelentette, ami az előző fejezetekhez hasonlóan hű tükre a korai Kádár-korszak kompromisszumok révén formálódó világának. A párt számára fontos volt munkásosztály jelentette legitimációs felület, ugyanakkor a politikai üzenet tompítása is. A szakrális szintre emelt munka és az öntudat maximumát elérő munkás képét vissza kellett szuszakolni az addig

15 „Az 1953–1956-ban megszülető magyar filmművészet újdonságereje a valószerű részletekből, s belőlük következően a mű egészének hitelességéből fakadt". Szilágyi 1994: 223.

16 Az 1940-es évek közepén elinduló olasz neorealista irányzat a mindennapok valóságának korábban nem látott, dokumentarista hitelességű bemutatására vállalkozott, mely cél összekapcsolódott az ország újjáépítésének politikai gondolatával. Ennek szellemében a háború utolsó éveinek megjelenítését követően a legégetőbb társadalmi problémák felé fordult, mint a társadalom peremén élők, a munkanélküliség vagy az infláció. Lásd Bordwell–Thompson 2007: 384–389.

kispolgárinak bélyegzett pragmatizmus vagy akár a piaci racionalizmus világába.[17] Ez a célkitűzés alapvetően összecsengett számos filmkészítő céljaival, akik a munkásmozgalmi tematikát művészeti érdeklődésből vagy akár elvi megfontolásból még ekkor is fontosnak tartották, ugyanakkor a szocialista realizmustól a neorealizmus formanyelve felé ellépve elsősorban a magánélet gazdagabb, hitelesebb ábrázolását tűzték ki célul. Ez a művészeti-politikai kompromisszum hűen tükröződik abban is, hogy a kultúrpolitika számára már az ötvenes évek első felében is megbízhatónak számító alkotók korábban eszmeileg hibásnak, kispolgári szellemiségűnek minősített filmterveiket 1956 után valósíthatták meg. *Óbudai történetek* címmel Herskó János már 1955-ben adott be filmtervet Gelléri Andor Endre novelláiból, mielőtt 1958-ban megrendezhette a *Vasvirágot*,[18] Máriássy Judit *Vörös Csepel* címen pedig már az ötvenes évek elején megírta a forgatókönyvet, amiből végül 1959-ben készülhetett el az *Álmatlan évek*, Máriássy Félix rendezésében.[19]

Ahogy a filmek elemzése során látni fogjuk, a magánélet előtérbe kerülésével nemcsak a szereplők értékvilága, de fizikai világa is alapvetően megváltozik. A kompromisszum részeként a múlt felé forduló kamera tehát az üzemek zárt világa helyett a munkásvilág szűkös, mégis élettel teli zugait mutatta meg, betekintett a bérházak gangjaira és udvarára, zsúfolt lakásbelsőkbe, vagy követte hőseit a gyárkaput körülölelő utcákon át. Az emberi sorsok valószerűbb, humánusabb ábrázolásának politikai tétje ugyanakkor alapvetően megmaradt. Annak ellenére, hogy a munkásmozgalmi tematika már részben tehertételt jelentett, még mindig olyan mitologikus elemét alkotta a szocialista önképnek, ami elengedhetetlennek tűnt a rendszer önlegitimációja szempontjából. Fontos analógiaként szolgál e cél illusztrálására többek között 1956 után a munkásmozgalmi panteon kialakítása is, egy olyan emlékmű felállítása, amely a „fehérterror", a Horthy-korszak és az 1956-os „ellenforradalom" kommunista mártírhőseinek közös

17 „A forradalom leverése után a konszolidáció megteremtése azt is jelentette, hogy a Kádár-korszak vezetése – már csak erőtlenségénél, majd bizonyos fokú belátásánál fogva is – lemondott a mindennapi élet ideológiai irányításáról, a legapróbb életmozzanatok és tények radikális befolyásolásának makacs szándékáról. A mitikus tudat helyét bizonyos mértékig átvette a racionális kalkuláció. A munka ennélfogva viszont megszűnt varázslat és alkímia lenni, az élet átalakításának omnipotens eszköze. A hatvanas évek első felében egyre többet és egyre jobban előtérbe tolakodott az 1949-ben otthagyott kérdés, a piaci számítás. Ugyanakkor, amikor a munka metafizikai jelentőségének helyét ismét elfoglalja a kalkuláció, a korszak emberei s némiképp a politikai irányítás is szinte automatikusan rehabilitálja a magánélet és a közösségi élet szétválasztását is. Ráadásul a munkástanácsok szétverése után az osztálytól mindig sunyin rettegő új hatalomnak nem is volt kedvesebb annál, minthogy ki-ki – már akinek adatott – otthon művelje kertjét, s felejtse el a valódi munkásszolidaritást. Az új helyzetben az ötvenes évek termelési filmjeinek témái és attitűdje szinte rémülettel tölthette el azt az irányítást, melynek egyetlen célja volt: távol tartani a munkásságot az önszerveződéstől vagy épp az öntudatossá válástól." György 1990: 12.

18 A rendező utólagos elmondása szerint 1955-ben még kispolgári, nem érdekes dolognak nevezték a filmtervét. Fésős 2005.

19 Varga 2003.

narratívába rendezésével köti össze a múltat és a jelent.[20] A munkásmozgalom emlékműként vagy múltként való felfogása abban is kifejezte a kádárizmus érdekeit, hogy eltávolító, lezáró gesztusként is szolgálhatott, egy olyan történet újraéléseként, ami tovább ilyen módon már nem íródhat.

Munkáshősök mint kisemberek

A mozgásmozgalmi múlt időben távoli megidézése tehát a magánélet, a mindennapi humánum előtérbe állításával alakította ki az művészeti-ideológiai egyensúlyt a tematikához tartozó filmek esetében. A hősök a korábbi fejezetekben áttekintett filmekhez hasonlóan kisemberek, akik a mindennapi örömök és küzdelmek közepette haladnak előre. A *Külvárosi legenda* hőse, a villamoskalauzként, tehát tisztes fővárosi alkalmazotti munkában álló fiatalember, Ambrus Pista (Tordy Géza) egy harmincas évekbeli angyalföldi bérház első emeletén lakik családjával. Pista légies könnyedséggel kezeli a jegyeket a pesti forgalomban, szórakozik a bérházi vagányokkal az udvaron, és sorra csábítja el a bérházi lányokat-asszonyokat. Mígnem egy hasonló szerelmi vizit során a szomszéd lakásban meglátja Annust (Törőcsik Mari), a szomorú arcú, szép fiatalasszonyt, akit tengerész férje éppen elver, mint minden alkalommal, amikor hazaérkezik. Beleszeret, és a köztük lassan kibontakozó kapcsolat mindkettejüknek reményt ad, Ambrusnak a felnövésre és felelősségvállalásra, Annusnak egy új, boldogabb életre.

A románc különösen fontos a motívum a *Vasvirág* esetében is, ahol a munkanélküli kelmefestő, Pettersen István (Avar István) egy alkalmi bútorcipelős munka közben találkozik össze Verával (Törőcsik Mari), akibe gyorsan bele is habarodik. Ahogy az angyalföldi bérház udvarán, úgy a harmincas évek Óbudáján összetákolt kényszerházikóban sem teljesedhet be a lángoló szerelem. Annus esetében a hazatérő férj vet véget a románcnak, Vera esetében pedig a női dolgozóit kihasználó vállalatvezető okozza a törést az ígéretes szerelem kiteljesedésében.

Míg az ötvenes évek karakterábrázolása kizárólagosan a politikumhoz való viszonyulás alapján osztotta be a karaktereket haladó, reakciós vagy ingadozó pozícióba, az 1950-es évek második felében születő karakterek összetettebbé váltak, elsősorban nem a mozgalom vagy az osztályharc határozza meg a helyzetüket, hanem az egyéni boldogulás – mind a munkában, mind a magánéletben. A mozgalomban való „helyes" pozíció már nem feltétlenül biztosítja a hős sikerességét, az apolitikusság pedig már nem jelent automatikusan elítélendő szerepet. A Kassák Lajos *Angyalföld* című regénye alapján készült és az 1910-es évek külvárosi bérházvilágának egyéni és kollektív lakbérharcairól szóló *Angyalok földje* egy női hőst helyez a középpontba. Miklós anyja (Tolnay Klári) esetében már nem az erős és öntudatos munkásnő, hanem a munkássorssal küszködő anya szerepe domborodik ki a vásznon. Az anya karaktere a film leginkább apolitikus

20 Apor 2002.

16. kép. Képkocka a *Vasvirág* című filmből

figurája, aki vasutas férje balesetben bekövetkezett halála után mindenáron meg akarja védeni fiát. Óva inti attól is, hogy a lakbérharcok idején a mozgalmárokhoz csatlakozzon. Az özvegyasszony, aki korábban alighanem kispolgári maradványnak lett volna bélyegezve, a filmben hétköznapi hősként tűnik fel, aki befogadja az igazságtalanul kilakoltatott kisgyermekes szomszédasszonyt, a film végén pedig szimbolikusan élére áll a reményvesztett, lakásától megfosztott tömegnek.[21]

A hősök kevésbé öntudatos, de alapvetően szolidáris és humánus oldalának kiemelésével a munkásmozgalom is egy olyan, az egyéni történetek mögött húzódó, kimondatlan narratívaként jelenik meg, amely ezekre a mindennapi emberi értékekre épül. Magánélet és munkásmozgalom ugyanakkor más módon is összekapcsolódik. Az 1945 előtti időszakba visszarepítő filmekben az akkori uralkodó osztályokkal szembeni kritikában is meg lehetett jeleníteni az ideológiai elvárásokat, a humánus munkáshősök mellett rendre megjelenik a kizsákmányolónak maszkírozott úri osztály. A negatív hősök képe nemcsak a *Vasvirág* munkásnőit kihasználó vállalatvezetőjében elevenedik meg, de visszatérő elemnek számít Máriássy Félix és Máriássy Judit másik meghatározó munkásfilmjében, az *Álmatlan évek*ben is. A film öt történetet mesél el a csepeli munkásság életéből. Az időkeret kiválasztása tudatosan reflektál a munkásmozgalmi kánonra

21 Kevésbé analitikus, mint inkább csak a magyar kultúrtörténet szempontjából érdekes, színes részletként említhető, hogy Németh László Kassák regénye kapcsán már 1929-es kritikájában ezt a humánumot méltatta, az osztályharcos ízű ideológiával szemben. „Bizonyos, hogy a pszichológiai hibák egy részért ép ez a szocialista elfogultság a felelős. A regény a csavargó proletáriátus felől halad a szervezett proletáriátus felé. Nem az én hibám, hogy a csavargók ebben a regényben rokonszenvesebbek, mint az öntudatosak." Németh László: Kassák Lajos: Angyalföld. *Nyugat*, 1929. 7. sz.

– az első világháború, a Tanácsköztársaság, a harmincas, illetve két ízben a negyvenes évek –, a hangsúly azonban itt is az egyéni sorsok megélésén van. A hosszú, epikus időmetszet lehetőséget jelenthetett volna a munkásosztály lineáris fejlődéstörténetének elmesélésére, ami a kollektív értékek elsajátítása felé vezet. Ehelyett az egymással csak érintőlegesen összekapcsolódó egyéni történetek mint a humánum által összekapcsolt mozaikok alkotják a munkásság sorsának útját. Ezt az utat ugyanakkor számos esetben keresztezik az ellenséges erők: az elnyomó rendet képviselő hatóságok, akik bezárják és dús hajának levágásával szégyenítik meg a cserfes, tetterős munkáslányt (Ruttkai Éva), amiért a háború ellen protestáló nők élére állt. Majd egy következő epizódban a Tanácsköztársaság alatt a vállalatvezetőt annak villájába való beköltözéssel megvédő munkást (Makláry Zoltán) az impériumváltás után kegyetlenül megbünteti a hatalmát csak éppen visszaszerző elnyomója.[22]

A magánélet és a munkásmozgalom tehát hangsúlyosan összekapcsolódik, a két szféra viszonyát viszont már kevésbé a fokozatos öntudatra ébredés osztályharcos narratívája írja le. Egyrészt a filmek zárlata – a téeszfilmekhez hasonlóan – alapvetően bizonytalanságot mutat. A szerelmek nem teljesülnek be (*Külvárosi legenda*, *Vasvirág*), a közösség nem nyer feloldozást, legfeljebb a jövőbeli egység távoli reménye kerülhet a horizontra (*Angyalok földje*, *Megöltek egy leányt*). Ezzel együtt a legtöbb film mégsem a bukás tragikus élményét hordozza.[23] Ez részben abból következik, hogy a szereplők politikai öntudatosság helyett kedélyességgel állnak a saját nyomorukhoz, így a néző is képes azonosulni velük. Megmutatják, hogy a fizikailag szűkös életkerethez az életkedv – a szellemesség, a humor vagy a vagányság – is kapcsolódhat, míg korábban csak a szenvedéssel, a kizsákmányolással lehetett összekötni. Azáltal, hogy ez a súly lekerült a filmek cselekményéről, azok munkásfigurái is felszabadultabbá válhattak, a politikai harcok megvívása helyett a valósághoz közelebb álló, mindennapi nehézségekkel való szembenézés volt a legfontosabb feladatuk, ebben pedig a sikertelenségek ellenére is élettel teli és méltóságteljes módon képesek helyt állni.

Miért és hogyan dolgozunk? Munkaetika és szakmaiság

Az 1956 után születő filmek egyik meghatározó közös pontja, hogy immáron alig láthatunk hősöket tényleges munkavégzés közben. Az ötvenes évek elején a serényen zúgó gépek még részben szimbolikus, részben valóságos kifejezőeszközei voltak a mitikus szintre emelt munkának, itt valósulhatott meg a szovjet és a magyar szakmunkás

22 Nem elhanyagolható részlet Máriássy Félix és Ruttkai Éva közös filmjének vonatkozásában, hogy – Gervai András elemzése szerint – Máriássy 1961-ben „Jenei" álnéven jelentett Ruttkai magánéletét érintő érzékeny részletekről. A szerző egy interjúban úgy nyilatkozott, nem ismert az oka, miért döntött úgy a már jelentős művész, hogy együttműködik az állambiztonsági szolgálatokkal, ugyanakkor számos közeli munkatársáról is készített jelentéseket. Gervai 2011.

23 Ez alól leginkább a dramaturgiai tanácsok kapcsán elemzett *Megöltek egy leányt* jelent kivételt.

egymásra találása, a bravúros mérnöki szabadalom sikerre vitele (*Becsület és dicsőség*), vagy így derülhetett fény a szabotázsra, ami majdnem a gépnél dolgozó Kis Katalin életébe került (*Kis Katalin házassága*). A sematikus filmekben a szakmaiság kérdése fel sem merülhetett, hiszen egyértelmű volt, hogy aki öntudatos munkás, az biztosan jó színvonalon és megfelelő termelékenységgel végzi a munkáját.

Ez az egydimenziós viszony azonban részben megváltozik. Ahogy György Péter a szocialista korszak munkástémájú filmjeinek elemzése során érvel, az osztálytudattól és a munkásság önszerveződésétől félő hatalom a munka deszakralizálásában volt érdekelt – abban, hogy a munkához kapcsolódó értékeket valahogy visszatereljék a pragmatizmus és a (maszkírozott) piaci számítás dimenzióiba.[24]

Ez egyrészt azzal a változással jár, hogy a termelési filmek természetes közegeként szolgáló üzemek, a munkafolyamatok és általában a munkahely megszűnik a filmek döntő fontosságú szervezőelvének lenni. A karakterek jellemében ugyanakkor továbbra sem jelentéktelen tényező az, hogy hogyan viszonyulnak a munkához. A hősök itt is rendre szakmailag hozzáértő, a munkájukat jól és lelkesen végző dolgozók, akik viszont nem öntudatra ébredésük politikai útján válnak még jobbá. Sikeres munkavégzésüket sokkal inkább a saját méltóságuk megtartása és az egzisztenciális racionalitások motiválják. Ez a küzdelem pedig ideológiailag is sokkal inkább megindokolható a szocialista korszak előtti évtizedekben. Pettersen István hónapokon keresztül nem jut munkához, éppen hólapátolásból keresi a kenyerét, amikor egy véletlen folytán bizonyíthatja hozzáértését. Kisegíti egykori tanonctársát az elszíneződött textilek kijavításánál, amiért cserébe az öntelt művezetővé előlépő kolléga ki is nevezi mesternek.

A munkaetika alapeleme a méltóságért, tisztes egzisztenciáért való jogos küzdelem mellett a szereplők lelkesedéséből, életkedvéből is fakad. A munkássághoz kapcsolódó energia, ami sok esetben a kizsákmányolás tárgyaként jelenik meg, ezekben a filmekben sok esetben a könnyedséggel kapcsolódik össze, akár az életvidáman szellemeskedő munkásfiú (*Külvárosi legenda*), akár a gépsorok között széles mosolyokkal szálló munkáslány (*Álmatlan évek*) esetében. Mind ideológiai elvárás, mind dramaturgiai szükségszerűség, hogy a kizsákmányolók elnyomása által ez a friss erő ugyan csorbát szenved, de nem vész el teljesen.

Ugyancsak a sematizmus bomlásának jele, hogy a munkához való helyes hozzáállás az 1956 után születő filmek esetében már nem biztosította az utat a teljes boldogsághoz. Magánélet és közösségi lét részleges különválasztásával az addigi misztikus egyensúly megbomlott, ezáltal pedig megkérdőjeleződött, hogy a tisztesség és a karrier vagy a szerelem és a megélhetés összeegyeztethető lehet-e egymással. A *Vasvirág* hősnőjének döntenie kell: vagy hagyja magát az őt kihasználó főnökéhez láncolni, aki előremozdíthatja karrierjét, vagy az igaz szerelmet választja.

Ez a döntéskényszer részben az elnyomónak tartott osztályoknak való – hangsúlyosan csak múltbéli – kiszolgáltatottságból fakadt, ugyanakkor a szerelem és a szakmai

24 György 1990: 12–13.

kiteljesedés ellentmondásait már egy szinkron idejű film, Mészáros Gyula *Az ígéret földje* című alkotása is érinti. A cselekményt a szocializmus építésének 1950-es évekbeli környezetébe helyező film ilyen módon kilóg a korszak munkásmozgalmi korpuszából, ugyanakkor egy fontos elmozdulást is tükröz, amely későbbi alkotásokban teljesedik ki. Az ígéret földjeként emlegetett bányászvárosba, Dédre érkezik a fiatal és ambiciózus csoportvezető, Jani (Sztankay István). A kezdetben megalázónak érzett csilléző munkát végző Janinak lehetősége nyílik szakmai és vezetői képességeinek megcsillantására, mikor egy alagút ásásával bízzák meg. Jani rendkívül sikeresen végzi a munkáját, és a jellemes, okos helyi lány (Törőcsik Mari) szívét is elhódítja. De hiába a kitörő energia és a hatékonyság, a szabályokat lazán értelmező, akaratos és a sikereitől még inkább önhitté váló Jani ugyanakkor egyre nehezebben tudja érvényesíteni akaratát a bürokratikus és bizalmatlan munkavezetőkkel szemben. Jani az elismerésért folytatott harcát nem az osztályellenséggel, hanem a szocialista munkavezetőkkel vívja, a szakmaiság – az emberi hiányosságokkal kiegészülve – összeütközik a szocialista munkarenddel. A lány szívéért Janival vetélkedő ifjú funkcionárius egy drámai pillanatban ki is mondja, hogy Jani kiválósága nem szabadalom, nem a sajátja, hanem feletteseinek a tulajdona, amely mondat így áttételes formában is egyfajta szocialista kizsákmányolásra utal.

A filmekben is érzékelhető tehát a munka értékének, társadalomalakító erejének és a munkásság társadalmi-politikai szerepének bizonytalanná válása az ötvenes évekhez képest, amely ugyanakkor utat nyitott a realistább ábrázolás felé. A munka vizsgált dimenziói konfliktusba kerültek egymással: az elhivatott (a munkát ideológiailag is értékelő), szakmailag jól végzett munka nem jelent garanciát a sikerességre, a magánélet nem mindig egyeztethető össze a munkával, a munka világa pedig nemritkán a kizsákmányolás vagy a lélekromboló megalkuvások terepét jelenti. Mindezt részben elfedi a két háború közötti korszak ideológiai kritikája, ugyanakkor *Az ígéret földjé*ben halványan pislákoló motívumokban már egyfajta előképét lehet felfedezni azoknak a szinkron idejű filmeknek is, amelyek már sokkal nyíltabbak kritizálják a szocialista munkarendet. Direktebb módon ábrázolják a jelenséget – hogy a szakszerű munka vagy az újító energia nem tud áttörni a bürokratikus korlátokon vagy a saját hatalmukat védő hivatalnokok láthatatlan labirintusán[25] – az olyan alkotások, mint például az *Álmodozások kora* (r. Szabó István, 1965), a *Falak* (r. Kovács András, 1968) vagy a *Kitörés* (r. Bacsó Péter, 1971).[26]

25 A. Gergely András antropológus a jelenség kapcsán így fogalmaz: „elmondható, hogy »a« munkástípus eltűnése és árnyaltabb arculatok, »társadalmi testmodellek« megjelenése jellemzi már a posztsematikus korszakot, a jelen időt, amely épp a munkaerőhelyzet, a lakáshelyzet, az iskolázottság, az erősödő társadalmi egyenlőtlenségek problémakörével telítődött ettől kezdve, s helyet kap immár a mobilitási és elhelyezkedési perspektívátlanság, munkarendszeren belüli fölöslegesség közérzete, melyek mögött azonban még mindig az uralkodó osztályerő tűnik meghatározó funkcióval bírni." A. Gergely 2012: 98.

26 Ilyen példaként említhetők a szövetkezeteken (vagy állami gazdaságokon) belüli ellentmondásokat bemutató alkotások is, mint a korábban elemzett *Megszállottak* vagy *A határozat* (r. Ember Judit, Gazdag Gyula, 1973), valamint a *Békeidő* (r. Vitézy László, 1979).

24. Munkásmozgalmi anekdoták, avagy a kisvilágok legendái

A téeszdrámák vagy a *Megöltek egy leányt* dramaturgiai felépítésével kapcsolatos viták elemzése is rámutatott, hogy a szocialista korszak totalitárius önreprezentációs elvárásainak továbbélése és a korai kádárizmus karakterének felépítése, valamint az ezekhez kapcsolódó művészeti-ideológiai programok elvárása milyen ellentmondásokat hozott létre, és ennek hatására miképpen bomlott fel a zárt lineáris szerkezet. A kollektív és a magánvilág ábrázolásának elvárásában történő változásokra a munkásmozgalmi filmek karakteres választ adtak. Egyrészt a szocialista realista szellem szerint idealizált társadalmi folyamatokat – az eddigiekben bemutatott – valószerűbb, átélhetőbb ábrázolás váltotta fel. Másrészt viszont a hétköznapi személyes történetek túl is mutatnak önmagukon: olyan mesék vagy legendák, amelyek mégis a kollektív múlt mítoszához tartoznak, még ha nem is állnak össze lineáris, teleologikus fejlődésregénnyé.

A szocialista realizmus helyett a valószerűség a mindennapi helyzetek fiktív, de életszerű bemutatásával születik meg. A munkásmozgalmi múlt így nem egységében ragadható meg, annak egyes részletei, a humanitás és a méltóságért folytatott harc epizódjai mégis párbeszédben állnak egymással. Nem biztos, hogy pontosan így történtek, de akár így is történhettek. A filmek zárlatában mutatkozó bizonytalanság – a legtöbb téeszfilmmel ellentétben – itt a művészeti és az ideológiai koncepció részét képezte. Egyrészt arra utal, hogy a boldogság és az egység évtizedekkel a szocializmust megelőzően még nem válhatott valósággá, másrészt rámutat ezeknek az eseményeknek a befejezetlenségére. Ezáltal az adott jelen nézőpontjából tekintve az egymás mellett zajló és egymásba fonódó anekdoták képesek a múlt apró legendáiként összekapcsolódni. Erre a megváltozott viszonyra két kulcsmű – éppen a jelen korpusz kezdő és végpontjának tekinthető filmek –, a *Külvárosi legenda* és a *Legenda a vonaton* már címében is reflektál.

A *Külvárosi legenda* beteljesületlen álmokról mesél, a boldogság színes pillanatairól a boldogtalanságban. Bár a hatóságok emberei sem váltak éppen túl szimpatikussá, a boldogtalanság oka elsősorban nem az osztályellenségek, hanem a küszködő és a nehézségeik közepette hibás útra kerülő munkásfigurák képében elevenedik meg, mint a részeges, erőszakos tengerész vagy a tolvajjá váló bérházi fiatalember. Kifejezetten mesés elem a film egyik kezdőmotívuma, a bérházak tetején légiesen suhanó kisfiúé, aki aztán esernyőjébe kapaszkodva leugrik, egy pár pillanatig még a csoda és a valóság határán lebeg, míg végül a valóság felülkerekedik, és fájdalmasan csapódik a kőre. Így pattannak szét az álmok a bérház udvarán, ahogy Varga Balázs szellemesen fogalmaz.[27] Ez a metaforikus motívum kifejezi a mindennapok küzdelmeinek – amelyekkel a film

27 Varga 2003.

17. kép. Kisfiú az esernyővel (*Külvárosi legenda*)

hőseinek is szembe kellett nézniük – humánus vonásait. Ebben nemcsak a fiatalkor iránt érezhető nosztalgia jelenik meg, de az álmok szétpattanásával való keserű szembenézés és az azt követő megkeményedés is.

Ugyanakkor egy évvel a forradalmat követően a legenda motívuma a szocialista realizmus valóságeszményéhez képest még defenzívába kényszerült. A legendát ekkor még a valóság ellenfeleként tételezi a *Film Színház Muzsika* szerzője is, hiába keresve az ötvenes évek realizmusát a filmben. „Miért kellett e témából legendát szőni? Talán az életábrázoláshoz kevésnek bizonyultak a hétköznapi realitások? [...] Ez a legenda felmentésnek tűnik a valóság mélyebb ismerete és felmutatása alól."[28] Az újságíró a korszak kritikai diskurzusában nemritkán alkalmazott érvelés mentén az eszmei hiányosságokat részben annak tulajdonítja, hogy Máriássy Judit forgatókönyve 1956-ban, „az eszmei zűrzavar" időszakában keletkezett, mikor még „nem dolgoztak azok a dramaturgiai és művészeti szervek sem, amelyek segíthettek volna" az írónak.[29] A vélt esztétikai hiányosságok hangsúlyozása mellett súlyosabb, politikai jellegű kritika is érte a munkásság sorsa iránti elkötelezettségében egyébként nehezen megkérdőjelezhető szerzőpáros filmjét. A párt helyi szervei, az MSZMP XIII. kerületi Végrehajtó Bizottsága

28 Sas 1957: 14.
29 Sas 1957: 14.

és a XIII. Kerületi Tanács Végrehajtó Bizottsága „a kerület öntudatos dolgozóinak véleményére támaszkodva" közös állásfoglalásban ítélte el az általa uralt kerületben játszódó filmet. Elfogadhatatlannak tartották, hogy a munkásmozgalom fő bázisaként szolgáló külvárosban kizárólag a lumpenproletárok és a prostituáltak jelennek meg.[30] A helyi pártszervek még arra is javaslatot tettek, hogy a filmet idő előtt vegyék le a műsorról.[31]

A történetekben elmesélt munkás(mozgalmi) múltban új szimbólumok válnak fontossá, amelyek ugyancsak a mesék és legendák hangsúlyait erősítik fel. A *Külvárosi legenda* említett esernyőmotívuma erősen összekapcsolható az *Angyalföld* nyitómotívumával, ahol a bérházi folyosóra bátortalanul kisétáló kisfiú a szomszéd öregúr kedves unszolására végül odadobja neki a „labdáját".

> „– Hó, rukk! – csapott föl belőle is a kiáltás és egész erejével az öreg felé dobta a labdát. S most valami csoda történt, amilyennel a kisgyerek még nem találkozott ebben az életben. Olyan szilaj erővel lökte el a labdát, hogy majdnem maga is hátrabukott a lendületben s mégis alig egy méternyire röpült az csak az öregember felé, aztán imbolyogva, táncosan fölfelé kezdett szállni a sárga falak között, arrafelé, hol az a kék kocka ragyogott a fejük fölött."[32]

A luftballon képében elszálló álom Révész adaptációjában a részeges vasutas apa visszaemlékezésében jelenik meg, amely így a személyes múlt nosztalgikus megidézésével is összekapcsolódik. A momentumot ugyanakkor az apa csak említi, a bérház bolondos öreg verkliző krónikása dalban énekli el a régi mesét az angyalföldi kocsma közönsége előtt. „Jajj luftballon, jajj luftballon, piros szép luftballon. Elugrott, elszállt, elrepült, ott túl a házakon. Túl házakon és gyárakon, túl éveken és álmokon, piros szép luftballon. Az eltűnt luftballon." A személyes múlt így válik a munkáskerület névtelenül tovább élő mítoszának egyikévé.[33]

30 Mutatja az irodalom primátusának továbbélését a képzetek szintjén, hogy ezek a kritikák is kizárólag a film íróját célozták, akinek ezúttal nem a dramaturgiai szervek nevelő munkáját, hanem a kerület munkásaival való párbeszédet ajánlották a megfelelő mondanivaló megtalálása érdekében.
31 Állásfoglalás 1957: 4. A filmet a filmkritikai diskurzus egyik legnagyobb hatalmú megmondóembere, Rényi Péter is kritika alá vette. Rényi 1957.
32 Kassák 1929: 6.
33 Ennek a mítosznak persze a részét képezi Kassák kötete és munkásmozgalmi történetei, nemcsak az *Angyalföld*, de a még szorosabban önéletrajzi ihletésű *Egy ember élete*, valamint az ezeknek a történeteknek a világát jelentő híres Váci úti bérkaszárnyák, a Hétház és a Tizenháromház. Ez a legendás munkásmozgalmi múlt iránti nosztalgikus elvágyódás érződik többek között a Halmos Ferenc és Szilágyi Ákos szerzőpáros írásában is, akik 1975-ben a Tizenháromházba belépve a letűnt kor nyomai után kutattak. „A Tizenháromház valamikor a munkásösszetartás, a proletár-szolidaritás jelképe volt. Nagyon sok ház kovácsolódott itt a háború előtti-utáni években igazi közösséggé, osztálytudatos életközösséggé. A különbözés, a szembenállás tudata volt ez. A »proliház« öntudata, s volt ebben dac, kihívás, kérkedés éppúgy, mint önigazolás és

Az *Angyalok földje* külvárosi munkásfigurái is elrajzoltak, mintha valamilyen füstös, keserédes álomból léptek volna elő. Ezt az érzetet erősítik az ugyancsak a valóság és a lázálom határán ingadozó cirkuszi jelenetek. Az ötvenes évek filmjeinek öntudatos hőseihez képest a valószerűség ugyanakkor itt is a szereplők humánusabb ábrázolásából fakad, akik nem politikai tudatosság vagy termelőerejük révén, hanem a mindennapok apró jócselekedetei, jó szavai által alakítják a világukat. Kassák regényének adaptációja ugyanakkor a mindennapi élethelyzetek mögött rejlő humánum mellett a munkásmozgalmi feszültség kihangosítására is lehetőséget adott. Fél évszázaddal a vérvörös csütörtök után a lakbérmozgalmak már régóta ismert részei voltak a munkásmozgalmi kánonnak, ugyanakkor Révész filmje révén képileg is megjelent a felbolydult bérház

18. kép. A munkásbérkaszárnya verkliző krónikása (*Angyalok földje*)

néha szégyenkezés. De amilyen mértékben meglazultak az egykori közösségi kötelékek, olyan mértékben szűnt meg az összetartozásnak és szembenállásnak ez a tudata. Az alább következő nyilatkozatokból kiderül, hogy a segítőkészség, a jó viszony alapvető dolgokban megmaradt, a bérház azonban mint a közösségi élet színtere, megszűnt létezni." Halmos–Szilágyi 1975: 18.

képe, a macskazene és az egymást befogadó munkáscsaládok szolidaritása. Ami a téma ábrázolhatóságában még hangsúlyosan a szocialista realizmus közvetlen örökségeként a *Külvárosi legendá*ból a kritika értékelése szerint hiányzott, az *Angyalok földj*ében már összeállt. A film kiemelkedően pozitív fogadtatásban részesült, a napisajtó egyöntetű dicséretét összefoglalva az *Élet és Irodalom* szerzője méltatta a film „drámai feszültséggel párosuló lágy, balladisztikus hangvételét". Abban, hogy az *Angyalok földje* a kisemberekben, „a külön-külön oly gyarló, többségében elmaradott, testben és lélekben megnyomorított munkásokban" látja meg a hősiességet és az egységes fellépésre való képességet, immáron a sematizmus leküzdését látták, ami a kritika szemében Révész moziját a korszak legnagyszerűbb munkásmozgalmi filmjévé tette.[34]

Részben ebbe a tendenciába helyezhető a Máriássy Judit és Máriássy Félix együttműködésében készült újabb alkotás, az 1959-ben bemutatott *Álmatlan évek* is. A csepeli munkássorsokat összefűző, epikus hangvételű film is megmutatja, hogy a munkástársadalom alulnézeti ábrázolásával – az egymással lazán összefűzött, az egyes szereplőket az egyik epizódban előtérbe, máskor háttérbe helyező elbeszélés révén[35] – hogyan lehetséges mégis egy újfajta, a maga tekintetében teljességre törekvő munkásmozgalmi mitológia megteremtése. Ezt egyik oldalról a narráció erősíti azáltal, hogy az egyes történések a munkásmozgalom kanonizált eseményeihez kapcsolódnak. A cselekményt még erőteljesen áthatja az osztályharcos logika, az osztályellenségek fondorlatai, legyen az akár a Tanácsköztársaság bukását követően bosszút álló gyáros vagy a katonafiát féltő anyát kihasználó náci tiszt. Az egyes epizódokban megjelenő emberi sorsok ugyanakkor már nemcsak a munkásmozgalom megszerkesztett kánonja felől olvashatóak, de elkezdik a saját mitológiájukat is megalkotni. A munkástörténelem sodrában elsősorban a munkássorsok élettel teli folyama áll a középpontban, amelyek erősen anekdotikus jellegűek, és kevésbé a nagy társadalmi-ideológiai ívek, inkább a könnyedség és az elemelt humor eszközei építik fel a legendát. Az egyik epizódban a fiatal szerelmespár egy nyereményjáték révén egy házat nyer. Miután beköltöznek, és elkészül a fotó a jutalmat felajánló lap jól öltözött uraival, kiderül, hogy a ház valójában sosem lett az övék, de kedvező hitelfeltételek mellett akár meg is vásárolhatják. A nyomor szürkeségéből kivilágló színes-humoros pillanat az is, mikor a náci katona lekenyerezésére szolgáló liba elszalad a tömegben, a fiát féltő anyuka pedig utánaered a szárnyasnak. A korszak ideológiai-kulturális kompromisszumának jeleként értelmezhető önirónia tetten érhető tehát az ábrázolt élethelyzetekben, valamint abban a nézőpontban és elbeszélésmódban, amit az alkotók követnek.

Bár a jelenetek végén az ideológiailag elvárt módon megmutatkozik az elnyomó osztály kegyetlensége – a náci tiszt éppen az anya által féltett, a döntő pillanatban a nép pártjára álló fiút lövi le –, mégsem ez a munkásmozgalmi dráma jellemzi Máriássy filmjét, sokkal inkább az a fajta könnyedség, amely alapvető eleme a film elbeszélésmódjának

34 Katona 1962: 8.
35 Lásd ezzel kapcsolatban: Gelencsér 2016.

és képi világának. A filmnyelv és a dramaturgia átalakulásának vonatkozásában a Máriássy Félix művészeti pályaívében mutatkozó egyéni oldódás alighanem újfent párhuzamba hozható az ideológiai és filmkészítési metódusok korábban is elemzett általános megváltozásának, lazulásának folyamatával. Máriássy Félix pályája értékelése során így emlékezett vissza erre:

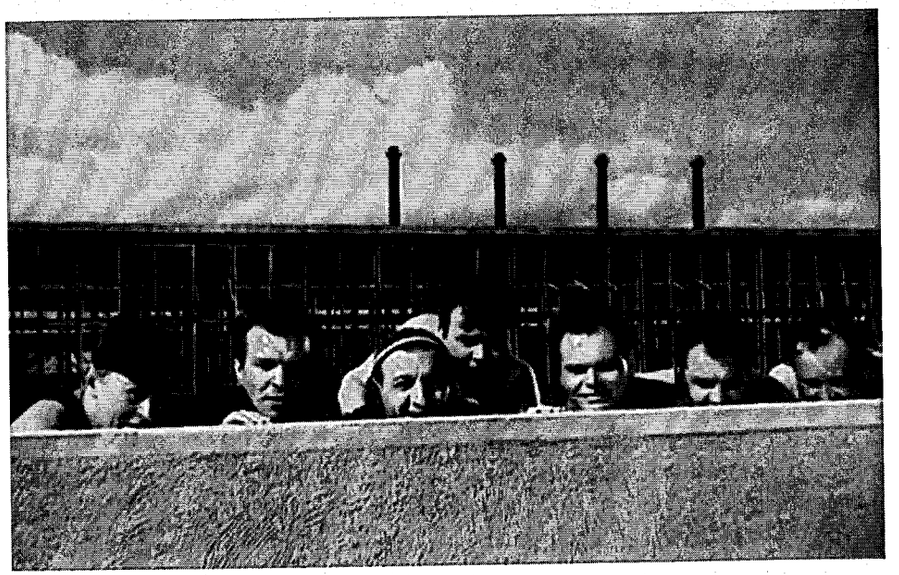
> „Az első filmjeimet én halálosan komolyan vettem. Minden beállítás élet vagy halál kérdése volt. Minden szón és minden mondaton gyötrődtünk és rágódtunk, és talán a Szabónétól az Imposztorokig oda jutottam el, hogy sokkal jobban élvezem és sokkal inkább játéknak tekintem a rendezést. Szóval könnyedebben tudok dolgozni, mint régen."[36]

Az *Álmatlan évek* mindezzel együtt tiszteletben tartja a szocialista munkásmozgalmi kánont, nemcsak az epizódok időkeretének megválasztása, de a filmes elbeszélés szokatlan keretes szerkezete is ráerősít erre. A film zárlatában újra megidéződik a gyár udvarán sétáló lelkes fiatal munkások képe, de a múlt rendbetételével ezúttal már a Csepel Művek vörös csillaga alatt.

A korszak munkásmozgalmi tematikájának itt elemzett utolsó filmje különösen fontos, ugyanis az eddigiek során áttekintett művészi-ideológiai váltás tekintetében a legmesszebbre mert elmenni. Rényi Tamás 1962-ben forgatott, *Legenda a vonaton* című filmje a nosztalgikus-anekdotikus elbeszélésmód, a mindennapi helyzetekből felépített újfajta munkásmítosz-építés kiemelkedő alkotása. A film hősei, az elcsigázott munkásbrigád tagjai helyet keresnek az ingázókat szállító zsúfolt vonaton. Hogy eltöltsék az időt, és a felkínált ülőhelyekért cserébe némi szórakoztatást nyújtsanak a vonat közönségének, mesélni kezdenek. A fordulatos anekdotákon – ugratásokon, szerelmi ügyeken, vádakon, vitákon és megbocsátásokon, súlyos kalapácsütéseken – keresztül formálódik meg a brigád összekovácsolódásának, egyben központi alakjának, Karlónak (Sinkovits Imre) a legendája.

A *Legenda a vonaton* szinkron idejű alkotás, nem illeszkedik teljesen az 1945 előtti időszak munkásmozgalmi keretéhez, az időbeliség, a múlt és a jelen összekapcsolása ugyanakkor ebben az esetben is kulcsfontosságú motívum. A brigád tagjainak visszaemlékezésében elmesélt anekdoták így még inkább személyes dimenziót kapnak, a közösen átélt pillanatok felidézéséből fakadó nosztalgia már nem valamilyen teleologikus munkástörténelemhez kapcsolódik, hanem az átélt és átélhető pillanatokhoz. Ez egy egészen újfajta munkásmítoszt teremt, ahol a legenda a valószerű brigád és annak népmesei hőse, Karló köré épül. Az egyszerű és kemény, de becsületes munkásember mítoszában már megférnek olyan életszagú, egyben valószerű momentumok, amiket a szocialista realista termelési film levetett volna magáról, mint a szomszédos gyárépület öltözőjében tusoló nők kukkolása az üzemcsarnok tetejéről vagy a fontoskodó mérnök úr heccelése.

36 A líra és az irónia jegyében. Szabó István beszélgetése... 1968: 193.



19. kép. Kukkolás mint a munkás új arca? (*Legenda a vonaton*)

A film egyik legfontosabb művészeti és ideológiai fordulata, hogy reflektál saját és témájának konstruált jellegére, a filmen belüli narráció építi fel önmagát: legenda abból a lehető legbanálisabb alaphelyzetből is születhet, hogy emberek beszélnek. Ez a narratíva immáron nyitott, a befogadón múlik, hogy mit választ belőle. Az elmeséltek nem feltétlen pontosan így történtek, de így is történhettek volna – akárhogy is, könnyű kapcsolódni hozzájuk. A *Legenda a vonaton* immáron kevésbé a szocialista munkás, mint inkább az egyszerű munkásember mítoszát építi. Ilyen módon Rényi filmje még eggyel messzebb lép, itt a munkásvilág egyes epizódjai már nem követik a munkásmozgalmi kánon kontúrjait sem, a film legfeljebb egy elvontabb (politikai-ideológiai szférától távolabbi) szinten hordozza magában a munkásmozgalmi tematika alapmotívumát, az egységbe kovácsolódó, jól dolgozó brigád képét. Ennek alapját viszont nem az öntudatra ébredés útja, hanem éppen a közösen átélt, kiszínezhető, el- és újramesélhető történetek jelentik.

A történetekben Karló és brigádjának munkásai az ötvenes évek eleji ábrázolásokhoz hasonlóan visszakerülnek az üzemcsarnokok, öntödék világába. Dolgoznak, összemosolyognak, vitáznak, majd bocsánatot kérnek. Ezt az önszervező, ugyanakkor szellemességgel, friss energiával fűtött, dolgos munkást már vissza lehetett engedni a kalapácsokhoz és az esztergapadokhoz, még egy ilyen újító filmes megvalósításban is.[37]

37 Némi hiányérzet mellett is a film frissességét, valamint a munkáspátosz és érzelmesség helyére emelt derűt emeli ki a korszak meghatározó színházi kritikusa, Molnár Gál Péter is a film

Fontos kiemelni, hogy ez az újfajta legendaépítő nosztalgia bármennyire másképpen viszonyul a munkássághoz, mint a szocialista realista művészet, mégis megteremti a maga illúzióit. Különösképpen megkérdőjeleződik a nosztalgia, ha például az ingázó munkások világát ábrázoló későbbi dokumentarista alkotásokkal, Schiffer Pál *Fekete vonat*ával vagy Korniss Péter *A vendégmunkás* című fotósorozatával állítjuk párhuzamba. Ezzel együtt Rényi filmje a korszak munkásábrázolásának számos elemét ötvözte filmjében, amelyben egy olyan idillt teremtett meg, amely ilyen vegytiszta formában sem előtte, sem utána nem jelent meg a magyar filmművészetben.

Rényi filmje zárja keretbe az 1956 után készült munkásfilmek sorát, amelyek világában a korábban határozott politikai irányelvek mentén formált munkásvilág átkerül a nosztalgia és a legendák elrajzolt birodalmába. Oda, ahol elvek szintjén a munkásállam már megvalósult, már nem kell véresen komolyan venni, hogy az ábrázolt események pontosan úgy zajlottak-e, sőt maguk a történetek kerültek a középpontba, amennyiben izgalmas emberi sorsokat, humoros részleteket vagy tanulságos fordulatokat tartalmaznak. A kompromisszum részeként, akárcsak a vígjátékok esetében, a humor vagy akár a finom irónia eszközeit használva lehetett összekacsintani a munkásállam valóságán.

Ez az ábrázolásmód-váltás a munka ötvenes évek eleji, sematikus megjelenítésének oldódását is jelentette. A termelési filmekben az elvégzett munka színvonala, munkaetikai percepciója és a munka jelentette egyéni érvényesülés egydimenziósan alárendelődött a karakterek helyes ideológiai nevelődésének. Ehhez képest a valószerűség megjelenéseként értékelhető, hogy ezek a dimenziók ellentmondásba kerülnek egymással, a karaktereknek dönteniük kell, hogy a munkát vagy a magánéleti boldogulást válasszák-e, hogy áldoznak-e erkölcsi-etikai integritásukból a karrier oltárán, vagy feladják szakmai képességeik maximumát annak érdekében, hogy feljebb jussanak a vállalati ranglétrán. Csak néhány azok közül a dilemmák és konfliktusok közül, amelyeket a hatvanas-hetvenes évek filmjei kidolgoznak, de csírájukban már az 1956 utáni filmekben is megjelennek.

Az egyes alkotások alapvetően más kulturális viszonyulást alakítottak ki a munkásmozgalomhoz, így pedig tágabban a szocialista múltképhez. A szűken vett politikum világától elemelt történetek, a külvárosi bérházakban, gyárak udvarán játszódó mesék, anekdoták és legendák egyszerre teremtik meg a munkásság történetének átélhetőbb, a politikum helyére a humánumot helyező ábrázolását. Ezáltal ugyanakkor a filmkészítők éppen hogy nem mondanak le az elnyomott munkásság vagy a munkásmozgalom sorsának szocialista indíttatású felkarolásáról. Utóbbi mint narratíva él tovább, amely a vászonról kimosolygó kisembereknek, a bérházi vagány, a bájos csepeli munkáslány vagy a vonaton ingázó szocialista brigád sztorijaiban él tovább, és ekkor már nem szükséges az sem, hogy mindezek egységes történetekké álljanak össze.

kapcsán (Molnár 1962: 8). Ahogy a következő fejezetben látni fogjuk, a *Kölyök* friss, lendületes és humoros munkásvilág-ábrázolásának erényeit tehát ebben a filmben is alapvetően pozitív elemként határozták meg.

Ironikus módon ezek a legendák, amelyek az ötvenes évek második felének dogmatikus reflexei felől nézve még túlságosan elrajzoltnak és antimarxistának tűntek, az érett Kádár-korszak tendenciái felől nézve szinte radikálisan baloldalinak látszódhattak. A rendszer számára – főleg az 1968-as mozgalmakat követően – egyre fontosabbá vált, hogy a munkásság semmilyen módon ne kapcsolódhasson össze a forradalmiság gondolatával. A munka érett kádári bürokratikus-pragmatikus világa már ezeket a mítoszokat is leveti magáról, és ezt teszik a filmek is, amelyek közül több is rávilágít a munka eszmei tartalmának kiüresedésére, a középszerűségre, a szakmai színvonal bürokrácia előtti meghódolására vagy a munkásember korrumpálódására.

VIII.
A TÖMEGEK ÍZLÉSÉNEK FEJLESZTÉSE – A FILMKRITIKA ÉS FELADATA

„Nem elég tehát mai témát választani, de a mai témát fejlődésében,
változásában kell nézni. Mert a mai téma nem stabil,
hanem a valóság részeként folytonos alakulásban van.
Olykor műfajilag is átalakul. Mai szemmel nézni a mai témát, ezt is jelenti:
az író olyan mélyen él az életben, hogy a jelenségek műfaji változását is észreveszi."
(*Népszabadság*, 1961)

A forgatókönyvírást, az elfogadást, majd a forgatást követő bemutatóval a filmek útja elvezet ahhoz a társadalmi közeghez, amely az alkotásokat birtokba veszi, értékeli és fogyasztja. A tekintetben, hogy egy film mennyire válik sikeressé, az alkotó számára milyen lehetőségek nyílnak meg vagy zárulnak be, illetve arról, hogy hogyan lehet és kell a filmekről gondolkodni, fontos szerepe volt a filmkritikának. A nézői befogadáshoz hasonlóan a filmkritikusról is elmondható, hogy nem csupán rekonstruál, hanem – bordwelli fordulattal élve – konstruál, önálló értelmezést hoz létre a filmvásznon látottakból, amely az adott kritikus nyilvánosságban elfoglalt szerepéhez mért súllyal esik latba az értékelésnél. A kritikus maga is egy leegyszerűsített, könnyen feldolgozható szövegben fogalmazza meg, hogy szerinte miről szól az adott film, ezzel részben magyarázza, hogyan kell a nézőnek helyesen értenie a művet, mire kell odafigyelnie, és milyen jelentéseket – vagy épp azok hiányát – kell az ábrázolás mögött dekódolnia. A kritikus tehát konstruál, jelentéseket társít az elkészült alkotások egyes elemeihez (cselekményéhez, filmnyelvi megoldásaihoz, rendezői, operatőri vagy színészi teljesítményeihez), miközben igyekszik orientálni a néző tekintetét, és mint a szocialista kultúra öntudatos individuuma, igyekszik a véleményével a magyar filmművészet fejlődéséhez is hozzájárulni. Ezt a kritikai pozíciót, az esztétikai-ideológiai érvrendszert és az elvárások horizontját ugyancsak erőteljesen meghatározták az egyéni képességek, érdekek és attitűdök.

Az 1958-as művelődéspolitikai irányelvek pontosan határozták meg a kritika teoretikus célját: túl az ismerős frázisokon, mint a „kispolgári giccs" vagy a „dekadens burzsoá" irányzatok elleni küzdelem, a kritikától azt várták el, hogy feloldja a szórakozni vágyó tömegek ízlése és az ideológia által vezérelt szocialista kultúra között húzódó feszültséget. Ahogy az előző fejezet is implikálta, a szórakozás és a tudatformálás céljait a korai kádárizmus nagy sikerrel forrasztotta össze, de 1958-ban a kettő közötti távolság mértéke még elfogadhatatlan ellentmondásnak tűnt.

> „A közönség ízlésének jótékony befolyásolásával segítsenek megszüntetni az elmaradottabb tömegek kívánságai és a szocialista kultúra magasabbrendű igényei közötti ellentmondást. Ezekért a célokért induljanak harcba a kommunista kritikusok, forgassák bátran a kritika fegyverét az új műalkotások eszmei tisztasága, a művészi formák gazdagodása, a burzsoá nézetek és irányzatok leküzdése érdekében."[1]

1 Vass 1964: 258.

A filmkritikusok mozgástere is nőtt tehát a korszakban. Az ötvenes években egyoldalú volt a viszony: „az állam előírja a filmek ideológiai üzenetét, azt pontosan teljesíteni kell, és a »kritikai diskurzus« (már ha ez az) ennek megvalósulását vizsgálja. A hatvanas évektől az előírás szigora enyhül."[2] Feltételezhető tehát, hogy mind az elvárt ábrázolás, mind megvalósításának helyes – eszmeileg tiszta – értékelése innentől már a kritikus véleménye, elemzői képessége, saját valóság- és ideológiaértelmezése szerint különböző lehetett. A vélemények polarizálódásának hipotézisével szemben e fejezet amellett érvel, hogy a filmkritika műfaja még mindig erőteljesen sematikus, bár kialakultak például műfajokról vagy alkotói szerepekről szóló viták,[3] az egyes filmeket értékelő szövegek igencsak egysíkúak, a helyesnek tartott ideológiai értelmezést kérik számon a filmeken, és bár akadnak egészen eltérő értékelések egy-egy film kapcsán, azok mindig a rendszer által elvárt önkritika más arányú és dózisú adagolásából fakadnak – ez a különbség mutatja meg az egyes szerzők ideológiaértelmezése közötti különbségeket. A következőkben elsősorban nem ezeket a kritikai értékelésekben mutatkozó különbségeket fogom vizsgálni (mondjuk egyes konkrét filmkritikusok vagy sajtóorgánumok közötti, nézőpontbéli eltéréseket), hanem azt, amiben egy irányba mutatnak. Milyen volt az az ábrázolás, amely általánosan – adott kritikustól vagy sajtóterméktől függetlenül – megfelelt a korai kádárizmus kritikusok által elképzelt ideális változatának, és milyen szempontok alapján dőlt el, hogy egy adott film éppen megfelel-e ennek, vagy sem? Így elsősorban arra keresem a választ, hogyan alkalmazzák az ideológia által elvárt nyelvi és narratív eszközkészletet: miért tetszett egy adott film, és miért nem? A módszerem hasonlatos a kötet korábbi elemzéseihez, egy különleges (*Kölyök*) és egy átlagos eset (tematikus téeszfilmek) vizsgálatával igyekszem megvilágítani a két markáns értékkategóriát: a *tetszik*et mint különleges esetet és a *tetszik is meg nem is* vagy *közepes*t mint átlagos esetet.[4]

25. Műfajok és stílusok a filmkritikában

1956 után a sajtó szerepe felértékelődött a berendezkedő rezsim számára. Ez a szerep – Kalmár Melinda analízise szerint – immáron nemcsak a morális és esztétikai értékek képviselete és közvetítése volt, hanem úgy is kellett tennie, „mintha a politizáló

2 Gelencsér 2019: 46.

3 Lásd például a művészfilm–közönségfilm vitát a hatvanas évekből (Varga 2019) vagy a forgatókönyvíró szerepéről szóló vitát a dolgozat IV. fejezetében.

4 Egy ilyen primitív tipológiánál maradva a harmadik kategória az „egyáltalán nem tetszik" lenne. Mivel szinkron idejű filmekről van szó, esetükben a témaválasztás megfelelt a „mai valóság" ideológiai kívánalmának, amivel azonnal jó pontokat lehetett szerezni a kritikusoknál, így ezek a jelenben játszódó filmek bizonyos fokú védettséget élveztek, mikor a kritika latján megmérettettek.

közvéleményt jelenítené meg, azaz szimulálja a modern sajtónyilvánosság bizonyos elemeit".[5] A sajtó tehát a politikai akarat első frontvonala lett volna, ami képes gyorsan reagálni a történésekre, ezért frissessége révén jobban meg tud felelni a fogyasztói igényeknek, és szélesebb társadalmi rétegekhez tud eljutni, mint például az irodalom. Ennek a célnak megfelelően igyekeztek azt a képet mutatni, mintha minden társadalmi csoportnak saját sajtója lenne, amelyek immáron kevésbé az érzelmekre ható, propagandisztikus-didaktikus beszédmóddal, hanem racionálisabb (szakmaibbnak tűnő) és pragmatikusabb érvekkel operálnak. A gyors reagálás még hangsúlyosabb szerepet kölcsönzött a tájékoztatásnak, annak, hogy az emberek úgy érezzék, tudatában vannak a lényeges információknak.[6] A kritika tehát az ötvenes évekhez hasonlóan elvben továbbra is a szocialista fejlődést szolgálta volna, ugyanakkor valójában már inkább egyfajta szelepként működött, ahol a vélemények sokszínűsége a demokratikus párbeszéd modellezését szolgálta.

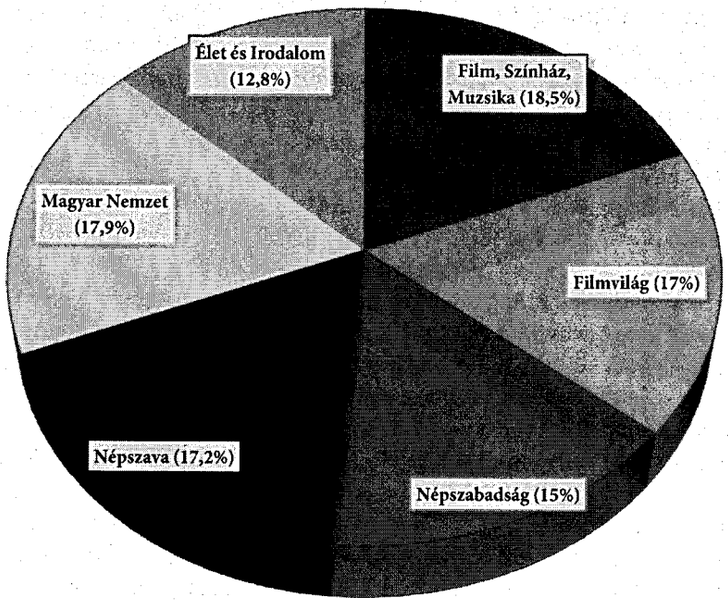
A kultúra és a közélet területén ez a szemléletváltás a felszínen ugyanakkor mégis eredményezett egy mérsékelt polarizációt, a filmes szaklapok skáláján is látszik némi bővülés: az 1956-ban megszűnő *Színház és Mozi* helyének betöltésére alapult a *Film Színház Muzsika* képes hetilap, majd 1958-tól elindult a *Filmvilág* folyóirat, 1960-tól pedig az eleinte a Filmarchívum belső kiadványaként megjelenő *Filmkultúra* is.

Filmkritikák nagy számban születtek a nagyobb napilapoktól a szakfolyóiratokon át a terjedelmesebb, ideológiamagyarázó társadalmi és kulturális havilapokig. Az írásművek száma tehát nőtt, valamivel differenciáltabb lett a filmkritikai szövegkorpusz, azonban a cikkek formulái lényegében a már 1953 előtt is létező gyakorlatot folytatták. Az egyes műfajok közül a legnagyobb számban az egyedi filmekre vonatkozó kritikákkal találkozhatunk, amelyek egyrészt a nagy országos napilapokban (*Népszabadság, Magyar Nemzet, Népszava*) általában fél-, egyoldalas terjedelemben, másrészt filmes szaklapokban (*Filmvilág* és *Film Színház Muzsika*) pár oldalas, képekkel is illusztrált formában jelentek meg. Ezt követték a stúdióban születő filmtervekről vagy az aktuális forgatásokról közölt helyzetjelentések, valamint a fesztiválrészvételekről szóló tudósítások (ugyanezekben az orgánumokban). Kisebb számban születtek hosszabb lélegzetvételű cikkek például egy vagy több film vagy valamilyen filmművészeti jelenség apropóján, ilyenek voltak a rendezőkkel készített interjúk, valamint azok a cikkek is, amelyek több filmet elemeznek akár egy szerzői életmű, akár egy adott év termése vagy például egy konkrét társadalmi tematika (pl. kollektivizálás) szerint. A filmes szaklapok mellett ez a formátum gyakran hosszabb (5–10 oldalas, ritkább esetben még terjedelmesebb) elemző esszék formájában jelent meg politikai, kritikai, művészeti lapokban (pl. *Kortárs, Valóság, Társadalmi Szemle*).[7]

5 Kalmár 1998: 74.

6 Kalmár 1998: 64–79.

7 Ezek a cikkek gyakran arra is vállalkoznak, hogy a megidézett filmeket tágabb eszmei-ideológiai kontextusban helyezzék el, fejlődési ívet rajzoljanak fel, ami a magyar filmművészet akkori



8. ábra. Az egyes filmekre vonatkozó filmkritikák eloszlása napilapok és szaklapok szerint (1957–1963)

Az ábra a leggyakrabban előforduló, egyes filmekre vonatkozó kritikák előfordulását mutatja 1957 és 1963 között, az átmeneti stúdiórendszerben gyártott filmekre vonatkozóan.[8] Jól látható, hogy szinte teljesen arányosan oszlottak meg ezek a típusú filmkritikák, ami lehetne egy különös véletlen egybeesés is, esetünkben azonban arról van szó, hogy a felsorolt hat lap filmkritikáinak száma mind megközelítette az évi összes film számát – a *Filmvilág*, a *Népszava* és a *Magyar Nemzet* szinte pontosan teljesítette az 1 film/1 kritika arányt, a legtermékenyebb *Film Színház Muzsika* sztahanovista tempóban még a 100%-ot is felülmúlta (*8. ábra*). Az olvasók tehát naprakész információkkal rendelkeztek a filmek értékelésével kapcsolatban, valamint a stúdióban folyó munkálatokról és az esetleges fesztiválsikerekről is.

A kritikai diskurzusnak ebben az esetben is a modellezett jellege domborodik ki, viszonylag ritka, hogy egy film kapcsán nagyon eltérő vélemények alakultak volna ki, és

helyzetének értékelését és jövőbeli útjának vízióját tartalmazza. (Ilyen cikk például Simó Jenő *Kortárs*ban megjelent két esszéje a IV. fejezetben.)

8 A filmekre vonatkozó összes kritikát (összesen 547 cikk) egy, az ekkor készült összes film fabuláját összefoglaló, valamint stáblistáját és a vonatkozó kritikákat összegyűjtő kézikönyv alapján szintetizáltam. Magyar Filmográfia 1973.

alapvetően még ekkor is az ideológia által kínált értékek, fordulatok vagy történetelemek cselekményesítésének sikeressége jelentette a kritika alapját. Ugyanakkor ennek megítélésében már szemléleti fordulatot lehet felfedezni. 1953 előtt adott volt az az ideológiai direktívakészlet, amit ábrázolni kellett, például hogyan kell a társadalmi folyamatokat megfelelően dramatizálni, ezt pedig a kritikusnak pusztán össze kellett vetnie a kész alkotással. 1956 után részben kevesebbet, részben többet vártak a filmektől, mégpedig azt, hogy maguk teremtsenek meg olyan történeteket, amiben a korai kádárizmus önmagára ismerhet, tehát nem az utánzás, hanem a korlátozott teremtés minőségét bírálták.

A korabeli filmkritika annyiban nevezhető kritikai diskurzusnak, amennyiben a cikkek döntő többsége valóban kritikusan viszonyult a filmekhez, a legtöbb filmről elmondható, hogy a kritikusok megtalálták bennük azokat a pontatlanságokat, amelyek hátráltatták az ábrázolás elvárt megvalósítását, ez a módszer ugyanakkor nagyon tipikussá teszi ezeknek a szövegeknek a tartalmát. A jelenben játszódó filmek esetén ez annak a sémának a folyamatos ismétlődésében mutatkozik meg, hogy a cikkíró először is kiemeli az alkotók szándékának helyességét, hogy a témát a „mai életünkből" veszi. A dicséretet követően pedig végigveszi, hogy a „maiság" hol képes mondanivalójában és filmnyelvi megjelenítésében is hiteles lenni, és hol sérül annak megfelelősége. A következőkben ezt a filmekre ráolvasott – folyamatosan felcsendülő – kulcsfogalmat, a „maiság" tartalmat járom körül, van-e egyáltalán olyan objektív jelentése, amit közösen értettek ezen az – inkább szubjektív tapasztalathoz kötött – valóságkategórián. A fogalom jelentéstartományának megfejtése pedig megmutatja, hogyan képzelték a filmmel foglalkozó újságírók, filmes szakemberek a szocialista jelen „helyes" értelmezését.

26. „Mai, de mégsem igazán mai" – avagy a közepes mint általános eset (a szövetkezeti mozgalom)

„Minden új magyar filmalkotás öröm, de a Kálvária különösen az, mert az új faluról hoz hírt, s nincs ma fontosabb, mint a falun végbemenő forradalmi változás. Új élet alapjait rakják le ezekben a napokban a most alakult termelőszövetkezetek, lassan megszűnik a régi paraszti életforma s megszületik helyette az új, s már maga ez a változás is ezernyi lehetőséget nyújt jó film írására, mert tele van drámai összeütközéssel."[9] Ha az ember csupán néhány kritikát olvasna el a korszakból, akkor is ráismerne erre a tipikus nyitóformulára, amely a jelen, az „új élet" éppen aktuális meséjét dicséri. A téeszesítés esetén az ünnepi hangvételt még tovább emeli az eseménysor politikai súlya. Szinte kivétel nélkül ez a dicséret övezte a szövetkezeti mozgalomról és a falvak

9 i. s. 1960: 4.

átalakulásáról szóló mozikat, ugyanakkor a filmkritika is úgy látta, hogy az egységes és reprezentatív szövetkezetábrázolást mégsem sikerült egyetlen filmnek sem megteremteni. A kritikák retorikája egy viszonylag könnyen leírható ívet követ, lényegében inverz módon az Aczél-féle elbeszélési keret szerint működik, először az erényeket emeli ki, majd pedig tudatosan adagolt önkritika és a megoldandó hiányosságok következnek, hogy végül aztán a dicsőséges jövő felé vezető út újabb lépeseként lehessen csomagolni az adott alkotást. Az 1960-ban, elsőként moziba kerülő *Kálvária* még az ígéretes kezdetet jelentette, az 1961 és 1962 elején bemutatott *Zápor* és a *Felmegyek a miniszterhez* tovább növelte a kritikusok rajongását, e két alkotás már egészen közel került a maximális elismeréshez. Ezt követően a retorika alapvetően megváltozott, az 1962–1963-ban bemutatott filmek (*Amíg holnap lesz*, *Fagyosszentek*, *Félúton*) fogadtatását már a csalódottság hangjai kísérték, a falu átalakulása elvileg már megtörtént, ezek a filmek pedig nem tudtak az ideológiai-esztétikai feladattal megbirkózni. Érdemes megvilágítani a következőkben, hogy mi volt a hiányzó láncszem a kritikusok szemében a tematikus téeszfilmekkel kapcsolatban.

A *Kálvária* esetében a téma aktualitásának dicséretét az tette még emelkedettebbé, hogy az első filmek egyike, amelyik a szövetkezeti mozgalom küzdelmeit ábrázolta. A kritika szerint a film sikeresen körvonalazza a bírálni kívánt elmaradott kisparaszti világot a zsugori egyéni gazda, Tóth karakterének kálváriáján keresztül, „megmutatja: a maradiságukban makacsul kitartó emberek konoksága annyira kirívóan korszerűtlen, hogy sokszor még közvetlen környezetüket sem tudják összetartani".[10] Ugyanakkor mégsem képes megmutatni az új paraszti életforma felé vezető utat, a karakterek fejlődése nem mutatkozik meg, nem lépnek az „új világ" felé, a film elején sikeresen felépített feszültség csupán ismétlődik.[11] A „régi elmaradott" és az „új" között húzódó központi konfliktust nem tudja a film kellő feszültséggel kibontakoztatni, mert a szövetkezet színei és arcai helyett szinte kizárólag az azzal ellenséges viszonyban álló szellemet ábrázolja a film: „a Kálvária témája megköveteli, hogy lelki, jellemi valójukban is legalább olyan jól megformált emberek képviseljék az újat, mint Tóth a régit."[12] Az új út felfedezésének dramaturgiai lehetőségét az apósa nyomására a téeszből kilépő figura karakterfejlődési felívelésével látták volna elérhetőnek, aki esetleg belátja, hogy a fejlődés útját kizárólag a szövetkezeti világ biztosíthatja. Ehelyett a film Tóth kálváriájára koncentrál, de még az ő tragédiáját sem vállalja fel bátran, Tóth bukása mellett sem köteleződik el teljesen film, pedig a karakterbe „bele lehetett volna sűríteni sokezer egyéni gazda sorsát, élete drámáját".[13]

10 Szombathelyi 1960: 2.
11 Szombathelyi 1960: 2.
12 Sas 1960: 26–27.
13 *Magyar Nemzet*, 1960. március. 3. 4.

Az első igazi elismerést a szövetkezetet érintő történetek közül a Kovács András által rendezett *Zápor* aratta,[14] amely felüdülésként hatott sokaknak „az elmúlt évek gyengébb minőségű filmjeihez képest". Rényi Péter, a *Népszabadság* főszerkesztő-helyettese és egészen a nyolcvanas évekig a filmművészet első számú megmondóembere örömmel fogadta a filmet. Tanulságos, hogy az utólagos filmesztétikai értékelés szinte egybeesett a korszak ideológiai elvárásaival, a magánélet (szerelem) dogmatikus politikai üzenetektől való részleges felszabadítása ideális keretet jelentett az ideológiai üzenetek könnyed és érthető tálalására. A főhős, a téeszelnök Miskei, bármennyire nem a tisztesség ideálja, Patóné iránt érzett – egyébként a közösség, a járás és a szövetkezet által sem támogatott – szerelme mégis az újnak tekintett erkölcs betörését példázza, aminek utat kell találnia a vidék társadalmában. Rényinek tetszett, hogy a film egy átélhető személyes mesét kerekít a nehezen átadható, politikaízű szövetkezeti tematikának, azzal a kikötéssel, hogy a nézőnek nem csupán magánügyet, hanem kollektív ügyet, a szövetkezet ügyét kell belőle kiolvasnia.[15] A „szövetkezeti élet az a katalizátor, amelynek jelenléte nélkül sohasem válhatott volna ilyen nagy lobogó érzelemmé Patóné szerelme: az új élet bizsergése oldja fel a belérögzött görcsöket, ez döbbenti elveszejtett ifjúságának emlékére. A mai fiatalok szabad és fesztelen párválasztása ébreszti fel benne a vágyat és a reményt is, hogy még neki is juthat boldogság, még újrakezdhet mindent."[16] A kollektív szocialista átalakulás kivetülését a magánéletbe a film legnagyobb erényeként emelte ki a *Népszava* is: „immár lezárt társadalmi berendezkedésként tudta ábrázolni az új, a szövetkezeti falut. S tette ezt anélkül, hogy erről az egészről direkt formában egyáltalán szó esnék. Nagyon fontos, s kivált most időszerű feladatot teljesít ezzel a film, s művészi hivatásának megfelelően finom, közvetett módon, elkerülve a sémát."[17]

Miért nem állt össze a *Zápor* egy tökéletes téeszfilmmé a kritika olvasatában? Ugyanazért, amiért egyetlen vizsgált alkotás sem: az ellenségesnek nevezett oldal (ez esetben Pató) kidolgozottsága mellett a „pozitív" (szocialista) oldalt nem látták eléggé meggyőzőnek. Az új élet megtestesítője a macsó szövetkezeti elnök, Miskei lenne? Rényi szerint biztosan nem. „Voltaképpen csak egy rámenős, erőszakos férfi, aki lehet jó elnök is, meg rossz elnök is, de semmiképpen sem keltheti bennünk azt a benyomást, hogy emberként, férjként, vagy akár csak szeretőként azzal a gyengédséggel és tiszta szenvedéllyel szereti majd az asszonyt, amely után szomjúhozik, és amelyet

14 A *Zápor* az egyetlen film e fejezetben, amelyet korábban nem a tematikus téeszfilm kategóriájába helyeztem, mégis érdemes kiemelni, mert a szövetkezettörténet potenciálisan értékes irányaként nevezték meg, a magánélet súlya és ábrázolásának finomsága – ami éppen tematikus téeszfilmektől eltávolította – ebben az esetben kedvező fényben tüntette fel a filmet a kritika előtt.
15 Az ideológiai elvárások eltérő egyéni értelmezése a kritikák hangsúlykülönbségében is megmutatkozik. Dogmatikusabb pozíciót vett fel a *Magyar Nemzet* kritikusa, aki Rényivel ellentétben a magánélet kiemelését már problémaként detektálta, és a „közösségi környezet, tehát a szélesebb politikumnak az elnémítását" látta benne. Czibor 1961: 4.
16 Rényi 1961: 8.
17 Rajk 1961: 3.

Patótól sohasem kaphatott meg."[18] Rényi szerint Miskei figuráján bukik meg az „új élet" ábrázolása, kicsapongó életmódja és a női nem iránti sugárzó, már-már erőszakos szenvedélye miatt hiába, hogy „maga is megfogja a vasvillát, ha a vihar a termést veszélyezteti, az egymagában kevés ahhoz, hogy benne szocialista embert lássunk".[19]

A *Kálvária* „ígéretes indulása" után a *Zápor* mellett még a *Felmegyek a miniszterhez* fogadtatását is lelkesedés övezte. A magánélet megjelenítését követően a vígjáték műfaj jelentette az újdonságértéket. Még a kritika számára is üdítően frissnek hatott, hogy a megdöbbenés és megvetés érzéseit követően ezúttal nevetni lehetett a „maradiság" megnyilvánulásain. Balogh Bódog ellenállása egyszerre megrázó, tragikus és komikus, a feszültséget ugyanakkor feloldja a film magabiztos menetelése a *happy end* felé. Fontos erényként írták jóvá, hogy az „elmaradottságot" is – akárcsak a téeszvezetést – *jóindulatú humor* kíséri, aminek célja nem a hős megalázása, hanem egyfajta paternalista nevelése – ahogyan a csetlő-botló gyerek megtanulja a világ normális rendjét.[20]

> „Balogh Bódog konfliktusában kezdettől fogva vannak humoros elemek is. És ezeket első perctől kezdve csak az látja meg, aki Balogh Bódog ügyét szocialista módon érti, aki Balogh Bódog jövőjéért szocialista oldalról harcol, aki Balogh Bódogot szocialista oldalról ábrázolja és szereti. A mai témát mai szemmel nézni tehát nemcsak azt jelenti, hogy másképp, eredetibben, mint eddig, hanem a mi oldalunkról, a társadalmi fejlődés irányából szemlélni. Ez egyben a legfőbb eredetiség."[21]

A pozitív kritikát az is erősítette, hogy a szatirikus elbeszélésmód jól illeszkedett a falu átalakulásának vélelmezett valóságára. Az ideológiai direktíva szerint 1961-ben a szövetkezeti mozgalom sikert aratott, 1962 elején így a téesszel szembeni dacos küzdelmet már nevetségesnek hatóan lehetett értékelni. Ugyanakkor mégsem telt el annyi idő a „győzelem" óta, hogy ne lehetne megérteni Balogh Bódog ragaszkodását a régihez, ezáltal szimpatizálni vele nevelődésének folyamatában.

18 Érdekesség, hogy ez az agresszív figura, amelyet Rényi már-már túlzóan fest meg, aki „*nagy drámai erővel bemutatott brutális szeretkezések*" közepette igyekszik meghódítani Patónét, sokkal inkább ráillik a hónapokkal később bemutatott és nem mellesleg ugyancsak Bessenyei Ferenc által alakított *Dúvad* címszereplőjére.

19 A *Nemzet* kritikusához hasonlóan nem lett Kovács filmjének rajongója a *Film Színház Muzsika* publicistája sem, aki az említett erények közül szinte egyet sem vélt felfedezni a „koncepció-elégtelenség, művészi vérszegénység" mögött. Kürti 1961: 8–9.

20 A *Népszabadság* szerzője a jóindulatú, önkritikus humor védelmezőjeként azokat a filmkritikusokat is számonkérte, akik szerint a téeszvezetők, a tanács vagy a minisztérium humoros ábrázolását eltúlozta a film, és az iróniát csupán a főszereplő portréjára kellett volna koncentrálni. Nem vitatom, hogy ilyen (dogmatikusabb) kritikai olvasat is terjedhetett, de a cikkíró állításával ellentétben inkább az önkritika elburjánzását tükrözi például a *Népszava* filmkritikája, amely még maróbbá tette volna a gúnyt, amely a tsz által felállított Balogh Bódogot Beszervező Bizottság csetlését-botlását övezi. Rajk 1962a: 4.

21 Komlós 1962.

> „Nem elég tehát mai témát választani, de a mai témát fejlődésében, változásában kell nézni. Mert a mai téma nem stabil, hanem a valóság részeként folytonos alakulásban van. Olykor műfajilag is átalakul. Mai szemmel nézni a mai témát, ezt is jelenti: az író olyan mélyen él az életben, hogy a jelenségek műfaji változását is észreveszi."[22]

A lelkesedés azonban gyorsan alábbhagyott, az ideológia által megkonstruált győzelem időben egyre távolabb került, a diadalt reprezentáló ideális téeszfilm pedig csak nem akart megszületni. A *Fagyosszentek* még megkapta a „mai témát" megillető kötelező méltatást, de a dicséret már kissé kényszeredettnek tűnik. „Filmgyártásunk sablonos témákkal és szokványos módszereikkel gyakran benőtt bozótjában új utat tör a Fagyosszentek, új filmünk [...]. Az ösvény még a régi csaliton át vezet, a nyílt, új hangot kereső témát még felszínes-sablonos megoldások szövik át, de a bátran vágott csapás a tisztás felé mutat: a mai kérdések őszinte, keresetlen megválaszolása felé."[23] A film bármennyire nem esik a kritikus által elkerülendőnek tartott agyonbeszélés (lényegében sematizmus) csapdájába, annak helyén ugyanakkor csupán felületesség marad. A nagyhangú téeszelnök, aki az akaratát konokul mindenáron igyekszik végrehajtani – a szerző szerint –, megfelelő kritikája lehetett volna a kollektivizálás ötvenes évek eleji erőszakos módszereinek, azonban a karakter elmaradó fejlődése miatt nem alkalmas az új világ alternatívájának megtestesítésére.[24] Hiába villantja fel a film a falu szépségét, az esztétikum üres marad, mert a külső szépség nem a belső/eszmei szépség – az emberek gondolkodásában végbemenő változás – kivetüléseként látszik.[25]

Az *Amíg holnap lesz* és a *Félúton* fogadtatását már inkább a türelmetlenség és a csalódottság légköre jellemezte. Az *Amíg holnap lesz* egyetlen pozitívuma még abban állt a kritika szemében, hogy az ideológia által generált ritmusához jól igazította a konfliktust, ami már nem a „belépni – nem belépni" kérdése, hanem a szövetkezeten belüli fesztültségekről szólt. A konfliktus kibontását azonban hiteltelennek találta a kritika, a falusi környezetet színpadiasnak,[26] az életre keltett emberek érzéseit igaztalannak,[27] a kezdetben izgalmat ígérő történetet és a főhős karakterét a cselekmény előrehaladásával laposnak vélte.[28] „Ahelyett, hogy a film megismertetne az emberek belső fejlődésének folyamatával, gyakorta megelégszik azzal, hogy a fejlődés fokozatait regisztrálja."[29]

A folyamat zárásaként az 1963-ban bemutatott *Félúton*t szinte minden kritikus gyenge, sematikus filmnek titulálta, amely még a kisregény konfliktusait sem tudja

22 Komlós 1962.
23 Zay 1962b: 4.
24 Zay 1962b: 4.
25 Rajk 1962b: 2.
26 Ábel 1962: 10.
27 Sas 1962: 18–19.
28 Szombathelyi 1962: 2.
29 Zay 1962a: 4.

megfelelően transzponálni, Madarász Dani tanulási útján valójában még félúton sincsen, „legfeljebb csak saját jóhiszeműségének áldozata".[30] Mellette az új világ színeit megjelenítő agronómusnő túl sematikus, nem életszerű, „inkább egy eleven igazsággyűjtemény, mint hús-vér ember".[31] A kritika csalódottsága már abból is fakadt, hogy a *Félúton* egyes jeleneteiben vagy filmes eszközeiben a korábbi (eleve felemásra sikeredett) termelőszövetkezeti mozik megoldásaira ismertek rá, a közhelyesség, a bántó sematizmus pedig egy fájdalmas giccsé állt össze. „Ahol megalapozatlan pátosz van, ott az érzelgős giccs is hamar kiütközik, mint most Dani és Móka kapcsolatában."[32]

A téeszfilmek kritikai fogadtatása végső soron ugyancsak az ideológia valóságához igazodott. A kritikusok örömmel konstatálták, hogy a téeszesítés megindulásához kapcsolt (elképzelt) társadalmi energiák részben meg tudtak jelenni a korai téeszfilmekben, ahol az eldöntetlenség, bizonytalanság érzése egyfajta kíváncsisággal vegyült, ami izgalmas elegyeket hozott létre. Mikor azonban a valós átalakulás – legalábbis a propaganda szintjén – lezajlott, és az ideológiai üzenet alátámasztására még mindig szükség lett volna, a filmek erőltetettebbé, görcsösebbé váltak, és ezt a csalódottságot a kritika hangjai is tükrözték.

27. „A mai élet új színei" – avagy a jó példa mint különleges eset (a *Kölyök*)

Azzal még semmi érdekeset nem állítanék, ha azt mondanám, hogy a kritika bizonyos filmeket jobbnak, bizonyosakat pedig kevésbé jónak, közepesnek vagy rossznak értékelt, az azonban egészen különlegesnek számít, ha egy filmet szinte kivétel nélkül kimagaslóan magas színvonalúnak tartottak, és a „maiság" kifogástalan megvalósítását látták benne. Ez a helyzet a *Kölyök* című vígjátékkal, amely így, mint különleges példa, megmutatja, hogy a filmkritikusok mit tartottak a „mai valóság" (szinte) tökéletesen megfelelő reprezentációjának, így a korai kádárizmus ideális ábrázolásának. Jól mutatja a lelkesedés mértékét, hogy sokat idézett esszéjében Gyertyán Ervin szinte óva inti az olvasót, hogy teljesen átadja magát az extázisnak: „a filmből is zászló lett a sajtókritikák egy részében, amelyek – tisztelet egy-két józanabb elismerésnek – az extatikus lelkesedés hangján szólaltak meg, a szocialista vígjáték prototípusaként, mai életünk szépségének és derűjének hiteles tükreként ünnepelték ezt a kellemes, jól megcsinált vígjátékot."[33] A kissé suta, de bájos sztálinvárosi munkáslány fejlődéstörténetének cselekményét az előző fejezetben

30 Szombathelyi 1963: 3.
31 Gy. I. 1963: 4.
32 Sas 1963: 8.
33 Gyertyán 1976: 62.

részletesen kifejtettem, így most csak a film értelmezését és a kritika által felépített ideálkép tartalmát fogom áttekinteni. Ez újfent rávilágít az ideológiai mintázatok és az esztétikai megformálás összefonódására, arra, hogy miképpen válhat a tartalom és a forma egymást kölcsönösen legitimáló eszközzé. Valamint azt – a mottóban is idézett – képzetet is megvilágítja, hogy az ideológiai üzenetek helyes művészeti ábrázolásában a filmnyelvi eszközök, ez esetben kifejezetten a műfaj mennyire fontos tényezőnek számítottak.

A kritikák ugyanis a filmet rendre a szocialista vígjáték műfaj megújulásának kontextusában tárgyalták. Ez a megújulás azért is tűnt akkor időszerűnek, mert a kritika olvasatában a némafilm korszakát követően a vígjáték (egész Európában) nem tudott haladni a korral, a magyar filmművészet a Horthy-korszak és az ötvenes évek vígjátéki öröksége miatt pedig még nehezebb helyzetben találta magát. „[N]álunk alapjában valami újat kell teremtenünk. Olyat, amely a polgári vígjáték és bohózat sémáitól mentesen tükrözi életünk vígjátéki konfliktusait."[34] Az üresnek és társadalomkritikai mélységektől, erkölcsi mondanivalótól mentesnek tartott vígjátékformához képest a cikkírók szerint azonban fokozatosan sikerült egy olyan új, szocialista vígjáték műfaj alapjait lerakni, amely művekben a könnyed folyású önkritika képes a küzdelmességében is szép jelent a boldog és reményteljes jövő víziójával összekötni, így ezek „ha nem is teljes egészében, de részleteiben tartalmazzák már az új társadalom sajátos vonásait". Ezt állította a *Magyar Nemzet* újságírója 1960-ban, és ebbe a kategóriába került a *Kölyök* is, amely film hősének csetlő-botló természete bármennyire „élettani sajátosság", „kétségtelen, hogy a Kölyök hőse bármely osztálytársadalomban pusztulásra ítélt, csak nálunk lehet ilyen vidáman élő vígjátéki hős".[35]

Az 1959. október 29-ei bemutatót követően november 4-én a *Népszabadság* egy szokatlanul magasztaló kritikában éltette az alkotást, a cikk írója maga is megfogalmazza, hogy hirtelen lelkesedésében tudatosan el fog tekinteni a pozitív és negatív vonásokat mérlegre helyező, professzionálisnak tekintett kritika módszerétől. „Meggyőződésünk, hogy az alkalom mást kíván, mást érdemel. Filmművészetünk pillanatnyi helyzetében többet jelent a Kölyök, mint egy sikeres filmet. Érv és dokumentum abban a vitában, amely a magyar film jövendő útját kívánja egyengetni."[36] A cikk írója szerint a film azontúl, hogy „mai" témát választott, a legtöbb jelen idejű filmmel ellentétben képes azt a másik varázsszó, a „valóság" tartalmával is megtölteni, a történet „csak most és itt érvényes". A cikket olvasva úgy tűnik, hogy a „mai valóság" sikeresnek ítélt megvalósításához a film ennek az idealizált valóságkoncepciónak egy külső és egy belső rétegét is képes megeleveníteni. A cikk egyrészt dicséri a film külsőségeit, Sztálinvárost mint helyszínt, amely mint utópisztikus mintaváros ideális kiindulópont egy szocialista mítoszhoz, és amely nem marad meg szürke díszletként, mert a lelkes hősnő frissessége az új utcák és terek atmoszféráját is áthatja. A kritika olvasatában a még újdonságában

34 Lukács 1960: 8.
35 Lukács 1960: 8.
36 Bán 1959.

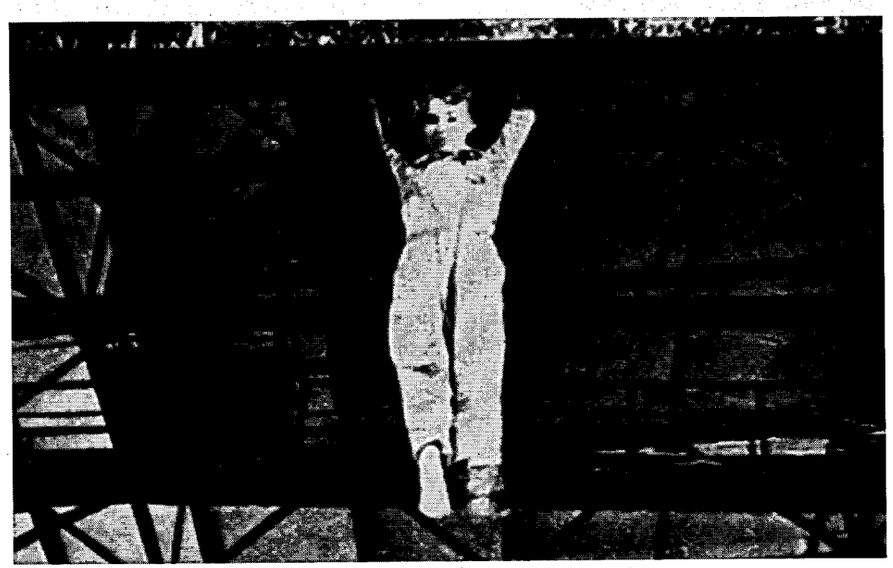
tiszta, mégsem steril, hanem eleven sztálinvárosi környezet egy olyan kiindulópontot biztosított, amely szellemesen köti össze a történetet a szocializmus elképzelt állásával: egy tiszta lappal induló, küzdelmei során bukdácsoló, de tiszta gyermek képével, aki a néző szeme láttára nő fel. Sztálinváros és a fejlődéstörténet analógiájával éri el a film, hogy ne vesszen el a kispolgári együgyűségben, hanem a filmművészettel szemben támasztott elvárásoknak megfelelve „politikus" legyen. Erre a politikusságra erősít rá – a kritikus olvasatában – a film kulcsmondata is, mikor a Kölyök „valamire válaszolva, apró kis mosollyal és teljes magátólértetődőséggel mondja: [...] »Téved... Én az uralkodó osztályhoz tartozom«".[37]

A film tehát úgy képes a szocializmus jelenének „magátólértetődőségét" közvetíteni, hogy közben nem az erőlködés, a dominancia hangján szól, hanem a frissesség és a humor nyelvén. És ez az eddig nem látott egyensúly vezet el a film sikerességének másik rétegéhez. „A Kölyök azt bizonyítja be, amit annyian vitatnak. Hogy igenis lehet szocialista vígjátékot teremteni." Teszi ezt úgy – a kritikus olvasatában –, hogy az új szocialista rendszer már ideológiai szükségletként értelmezhető belső társadalomkritikáját a vígjáték műfaji tisztaságával képes bemutatni. A csetlő-botló hős figurája bármennyire ismert művészettörténeti toposz, a tipikus körülmények, a korai Kádár-rendszer pragmatikus, önkritikus és a rákosista elitéhez képest szerényebb önképe egy olyan fénytörést eredményezett, ahol a Kölyök már-már annyira szocialista, annyira sztálinvárosi, hogy már az is „elképzelhetetlen[, hogy] mondjuk akár Pápán vagy Hódmezővásárhelyen" játszódjék – na jó, „esetleg Kazincbarcikán". A műfaji tisztaság minősítéséhez az is hozzátartozik, hogy a film kizárólag a *jóindulatú humor* eszközével operál, a szatirikus humort sem az ellenség, sem a pozitívnak tartott szereplők ellen nem veti be.

A *Népszava* újságírója is csak az „őszinte elragadtatás hangján" tudott írni a filmről. A szerző még érzékletesebben boncolgatja a hős figurája és a szocializmus jelen állása között mutatkozó párhuzamot, ami a még nehézségekkel küzdő, hibázó, de teljes őszinteséggel, jó szándékkal és lelkesedéssel küzdő attitűdben áll. „Kölyök sajátosan egyéni, sajátosan magyar és kiváltképpen napjainkban él. Bűbájos égszakadás-földindulás viharzása ugyanis jószándékból fakad, ügyszeretetből, gyerekes, megmosolyognivaló és mégis értékesen nemes lelkesedésből: ő mindig, mindig jót akar."[38] A *Népszava* cikke is kiemeli azt a Sztálinváros légkörében mozgó frissességet, amely életet ad a tereknek. Még inkább hangsúlyozza azt az érdemet, hogy egy szocialista város újdonsága a frissességgel és vidámsággal kapcsolódik össze – ugyanakkor a vígjáték műfajában megengedett csillogás még nem annyira túlzó, hogy elveszítse társadalmi érzékenységét, vagy a sematizmus illúzióit idézze fel.

„Hogy talán túlságosan is ragyognak a képsorok? Nem hinnők. Sztálinváros valóban új és szép, valóban vakolat- és festékszagúan ifjú[,] és miért ne büszkélkedhetnénk vele a vásznon, ha egyszer magunk alkottuk – másrészt a reális ábrázolás követelményeihez éppen itt nem tartozott hozzá, hogy minden áron keressenek valami szemétkupacot az utcán, valami szurtos foltot egy overálon, vagy egy ócska, elöregedett bútordarabot valamely szobában."[39]

37 Bán 1959.
38 Csató 1959: 6.



20. kép. A Kölyök (Törőcsik Mari) kapaszkodik a Dunai Vasmű üzemcsarnokának egyik gerendájába (*Film Színház Muzsika*)

A cikk azokat a filmes eszközöket is dicséri, amelyek révén az képes a frissesség élményét adni a nézőnek, például a gyors vágásokat, amelyek olyan pergő ritmust kölcsönöznek a műnek, amitől egy „pillantásnak nincs ideje megöregedni a filmkockákon", valamint a főszereplő, Törőcsik Mari – kétségkívül – kiváló alakítása, aminek köszönhetően alakot öltött a kirobbanó energiájú heroina.

Darvas József kultúrpotentát, korábbi Hunnia-igazgató, majd 1959-től a megregulázott Írószövetség új elnökének kritikája még magasabb pozícióba helyezi a *Kölyök*öt. A *Film Színház Muzsik*ában megjelenő cikkében az 1960-as év filmes tendenciáit tárgyalta. Nagyon tanulságos Darvas analízise, amely kiindulópontjában nem áll messze attól az állítástól, amit jelen kötetben a „szövetkezeti mozgalmi" narratíva megteremtésének sikertelenségére vonatkozóan tettem: „filmművészetünkben, jórészt a világnézeti bizonytalanság következtében, óvatosság és bátortalanság tapasztalható a mai élet legizgalmasabb konfliktusainak a megragadása tekintetében." Ebből a világnézeti

39 Csató 1959: 6.

bizonytalanságból fakadóan az 1958-ben készült filmek, Darvas ítélete szerint, még bizonytalanul nyúlnak a mai élet és kifejezetten a munkásosztály problémáihoz, ugyanakkor a *Kölyök* című film már „a mai élet új színeit hozza".[40]

Ilyen kritikákat olvasva azt a vakmerő kijelentést is meg lehetne kockáztatni, hogy a *Kölyök* volt a legközelebb ahhoz az elképzelt sziluetthez, amelyet a korai kádárizmus legpontosabb visszatükröződéseként vizionáltak. Annyi azonban bizton állítható, hogy a filmkritikusok a jelent ábrázoló alkotások közül ezt nagy lelkesedéssel ajánlották az új világ természetének megismerésére, örömmel üdvözölték, hogy a film képes az új normalizált világ tablóját a frissesség, tisztaság és a modernizáció képzeteivel összekötni. Úgy tűnt sokak számára, hogy a nehézségek ellenére felállítható egy újfajta realizmus, amely egyensúlyt teremt a mindennapok tipikus pillanatainak megjelenítése és a párt újrafazonírozott politikai-ideológiai céljai között. Más szóval kitapinthatóvá vált az az esztétikai forma, amely alkalmas az ötvenes években erősen kompromittálódott szocialista fejlődésmítosz újrateremtésére.

28. Az önkritika burjánzása és a „maiság" rugalmatlansága

Különös módon a *Kölyök*, valamint a téeszfilmek kritikai értékelése hasonlóságokat mutat a filmek elemzésénél korábban levont következtetésekkel. Ennek oka, hogy a kritikusok is azt az elbeszélést keresték, amely képes a szocialista realizmust megújítva új utat képezni a magyar filmművészetben, egyben képes a bizonytalan, önmagával is ellentmondásban álló ideológiai elvárások között egyensúlyozni. Az 1953 előtti kritikai elvárásokhoz képest tehát már nem csupán az ideológiai direktívák betartását várták, hanem egy olyan egységes reprezentáció megalkotását kérték számon, amely már képes az ideológiai sémákat felbontani, és egyensúlyba hozni az önkritikát a pozitív (de nem

40 Hiszem, hogy az útkeresés eredményes lesz. Darvas József a filmművészetünk problémáiról. *Film Színház Muzsika*, 1959. (2.) 16–17. Lényegében ezen – a Gyertyán által dicsért „józanabb" – álláspontón volt a *Film Színház Muzsika* másik kritikája is, amely szerint „a Kölyök ha még nem is beteljesülése, de jelentős megközelítése a szocialista vígjátéknak, amely nem egyfajta eszménykép, hanem a leghaladóbb látásmóddal megalkotott vígjátékok sokfélesége." Sas György: Kölyök. *Film Színház Muzsika*, 1959. 10–11. Kétségkívül a leginkább kritikus cikk Almási Miklós *Filmvilág*-os szövege, amely már a konfliktus kibontását sem látja sikeresnek a filmben, nemhogy egy eszményített filmművészeti irány első kiválóságaként ünnepelné. „A film erénye – hogy megsejttet egy ilyen mélyebb réteget –, de hibája is egyben: mert nem éri el. Napjaink valóságában ott rejlik a probléma, s a film tanulságos törése, hogy nekifut ennek a dilemmának, s aztán egyszerre megtorpan: csak a konfliktus *technikai feltételeit*, külső burkolatát vázolja elénk. A típus személyazonossága, a kérdőjelek társadalmi vetületei elmaradnak, s ezzel az igazi, tartalmi konfliktus is elszáll." Almási 1960: 1–2.

mindenekfelett hurráoptimista) jövőképpel, valamint a mindennapiság pragmatikusságát az propagandaüzenetek artikulálásával.

Az is elég világosnak tűnik, hogy az ideológiacsinálók ekkor még nem tudták olyan rugalmasan értelmezni a „maiság" eszményét, hogy abba a korszak szinkron idejű játékfilmjei pontosan illeszkedni tudjanak, maguk is hordoztak tehát valamit abból a dogmatizmusból, amit a filmekben kifogásoltak. Bármennyire megjelentek véleménykülönbségek, a kritikákat olvasva úgy látszik, viszonylag pontos és egységes percepciója volt a maiságnak, amely elképzelésnek nagyon kevés film tudott igazán megfelelni. Ebben az ideális filmben a dramaturgiai és ideológiai cél elvben könnyen összeegyeztethető, az „elmaradott/ellenséges" és a „pozitív/modern/szocialista" oldalnak is kellően kidolgozottnak, az őket képviselő szereplők közötti konfliktusnak érthetőnek, de valóságszerűen megformáltnak kellett volna lennie. Erre épül rá az ideológia különleges célja, hogy az egyes szereplőkhöz az ideológia által elvárt attitűdök, karakterfejlődési utak kapcsolódjanak. Azáltal, hogy a szocialista hős elsajátítja az „új világ" szellemét, a környezetét is erre tanítja, és közvetve neveli a nézőt is. A szocialista fejlődés iránya tehát összeköti az egyén magánéletének szintjét a kollektív-társadalmi változások szintjével.[41] Ennek a talán legfontosabb üzenetnek a közvetítésére azonban nagyon kevés filmet láttak alkalmasnak.[42] Ebbe a szűk körbe tartozott a *Kölyök*, amely képes volt a legitimitási válsággal küzdő rezsim „normalizálódó új világ" propagandaüzenetét a leghumánusabban feltálalni, a szocialista jelent és annak szimbolikus mintavárosát a frissesség, fiatalság, a modernizálódás érzetével asszociálni. A vígjátékok kritikájában ugyanakkor a *Kölyök* kivételes esetnek számít. Az egymás mellett létező különböző ideológiafelfogásokat mutatja, hogy míg a legtöbb vígjátékban a kisvilág ethosza már megjelenik mint sajátos kádári reprezentációs forma, ezeket a dogmatikusabb pártértelmiség nem fogadta el, és mint kispolgári giccset kárhoztatta.[43]

A különleges esethez képest az általánosnak mégis a közepes minősítés – a mai, de mégsem tökéletesen mai – verdiktje tekinthető. Az új rezsim önképének szerves részeként beharangozott önkritika burjánzásával szembesülhetünk, az mintha tényleges tárgyától függetlenül maga is ideológiai elvárássá vált volna. Amíg a filmkritika gyenge vagy közepes minőségűnek titulálta a filmek többségét, addig a párt belső fórumokon a filmkritikusokról állította ugyanezt. „Legalább olyan rosszak, silányak, eszmeileg és

41 Érdemes újfent ideidézni a *Miért rosszak a magyar filmek?* egyik jelenetét, amelyben a rendező őszinte elragadtatással beszél az általa eszményített „világfilmről", aminek legfőbb erénye, hogy képes egyszerre „társadalmi" és „pszichológiai" tételeket is megmozgatni.

42 A *Zápor* már majdnem sikeres megvalósulása annak az ideális történetnek, amelyben a szocializmus jelenlegi nagy változásai az individuum és a magánélet szintjén megmutatkozó kedvező elmozdulásokként tudnak lecsapódni. A nehézkes politikai-ideológiai üzenetek a boldogabb élet egyszerű meséjeként képesek artikulálódni.

43 Lásd a *Népszabadság*ból a dolgozatban korábban idézett kritikát, amely szerint a *Kölyök* azért kivételes, mert „világnézeti egyértelműségből eredően tudja elkerülni [...] eddigi filmvígjátékaink zömének legfőbb gyengéjét, a kispolgáriságot".

művészileg labilisak még a filmjeink, legalább is a nagy átlag, mint a róluk szóló kritikák."[44] A Központi Bizottság 1960-as jelentése szerint „a filmkritika ma még korántsem látja el azt a bonyolult korszerű feladatot, amelyet joggal elvárunk tőle: fejleszteni a tömegek ízlését, művészi igényességét és eligazodását és nem utolsósorban, megtanítani az embereket filmet nézni. A filmkultúra nálunk ma még a mozik hatalmas látogatottsága ellenére nagyon alacsony."[45] A burjánzó önkritika két aspektusból is hasznos eszköznek tűnt a korai kádárizmus nyilvánosságában. Egyrészt szimulálta azt a demokratikusnak ható diskurzust, amiben különböző, egymásnak akár ellentmondó vélemények is megjelenhetnek, és direkt módon ki lehet fejezni, hogy nem kötelező az állami filmgyár eredményeinek ajnározása. Másrészről a mederben tartott önkritika a társadalmi feszültségek levezetésének lehetőségét kínálta, azzal a belső kontrollal, hogy az önkritika mégse forduljon át nyílt rendszerkritikába. A filmektől azt várták, hogy a megoldásokat kínáljon a felvetett problémákra, és ezzel a paternalista, tanító jelleggel közelítettek a filmkritikák is az egyes filmekhez, mikor ezt a nevelő jelleget hiányolták. A filmkritika nyelve és értékelési logikája is magáévá tette az aczéli retorika alapvetését, minden kritikát, amivel a filmeket illették, egy olyan értelmezési keretben beszéltek el, amely a magyar film eljövendő felnőtté válásának és felemelkedésének fénytörésében mutatkozott meg, mely célon osztozott a párt és a filmes szakma.[46]

1958-ban a művelődéspolitikai irányelv még „az elmaradottabb tömegek kívánságai és a szocialista kultúra magasabbrendű igényei közötti ellentmondás" feloldása volt, a hatvanas évek közepére a kritikusok számára is egyértelműbbnek tűnhetett, hogy az egyensúly csak abban az esetben érhető el, ha leadnak az ideológiai elvárásokból a populáris kultúra oltárán.[47] Gyertyán Ervin 1964-ben született cikkében annak apropóján

44 MNL OL 288. f. 33/1960/15. ő. e. – Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottság Tudományos és Kulturális Osztálya Jelentés a magyar filmgyártás helyzetéről.

45 MNL OL 288. f. 33/1960/15 ő. e. – Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottság Tudományos és Kulturális Osztálya Jelentés a magyar filmgyártás helyzetéről.

46 Másik oldalról a viták szimulált jellegének hangsúlyozásával könnyen abba a hibába lehet esni, hogy azt a szűk lehetőséget is elvitassuk, mikor a viták tényleges változtató erővel bírtak, másrészt azt is könnyen figyelmen kívül hagyhatjuk, hogy a korszak szereplői esetleg ténylegesen úgy érezhették, hogy létezik egy demokratikus jellegű törekvés a filmművészettel kapcsolatos párbeszéd megteremtésére. Ez a remény mutatkozik meg például Fábri Zoltán 1961-ben, a *Filmvilág*ban megjelent cikkében, ahol a Művészeti Dolgozók Szakszervezete frissen újjáalakított Filmművészeti Tagozatának „sóhivatallá válása" kapcsán érvelt amellett, hogy ennek a fórumnak rendeltetésénél fogva a filmkultúrával kapcsolatos viták számára kellene teret adnia. Fábri 1961: 1.

47 Történeti távlatból visszatekintve a korai kádárizmus éppen a szórakoztatás és az ideológiai nevelés újfajta összefonódását teremtette meg, ugyanakkor a korszak embere számára ez még egyáltalán nem volt ennyire nyilvánvaló. Ezt mutatja, hogy a korai kádárizmus egyik dominánsnak szórakoztató műfaját, a vígjátékokat nem minden kritikus fogadta kitörő lelkesedéssel. A *Kölyök* kritikái is mutatták, hogy a vígjáték műfaj megújulása fontos célként artikulálódott, számos szórakoztató film (pl. *Játék a szerelemmel*, *A szélhámosnő*, *Délibáb minden mennyiségben*) megkapta a kispolgári giccs pecsétjét. Maga az ideális korai kádári vígjáték (mint a *Kölyök*)

kérdezett rá a filmkritikusok feladataira, hogy a közönség és a kritikusok véleményét továbbra is szakadék választotta el egymástól. A magas nézettségű filmek rendre rosszabb kritikát kapnak, míg az alacsonyabb látogatottságú alkotások között gyakoribb a pozitív kritika. Továbbra is ott lebegett tehát a dilemma, hogy ki mondhatja ki az döntő szót egy film értékére vonatkozóan. Gyertyán a filmkritika szerepét még mindig az eszmei és szórakoztató érték közötti egyensúlyozás elve szerint definiálta: „a mi kérdésünk csak így hangozhat: Mit kell tennünk annak érdekében, hogy az az olló, amelynek egyik szára a művészi érték[,] a másik a kereskedelmi, egyre kisebb szöget zárjon be?"[48] Ugyanakkor már Gyertyán is számot vet a fogyasztás oltárán feláldozható, elkerülhetetlen engedményekkel:

> „[N]em tagadhatjuk [...], hogy a kritika és a statisztika »ítélete« nincs összhangban egymással[,] és hogy a statisztikából számos olyan igény sugárzik, amit valamilyen formában – éppen filmművészetünk ideológiai hivatásának teljesítése érdekében – tudomásul kell vennünk: akceptálnunk kell, vagy fel kell vennünk a harcot ellene. Így feltétlenül méltánylandó a közönségnek az az igénye, hogy többet kíván nevetni, több vígjátékot akar. Meg kell találnunk a színvonalas formáját annak, hogy a közönség romantika igényét, kalandosság-vágyát megfelelő kosztümös, kém, detektív filmekkel kielégítsük, – önmagában ez sem »ördögtől való«".[49]

Bár összességében a filmkritika fokozatosan idomult a kádári–aczéli önképépítő belső kritika és modellezett nyilvánosság programjához – felvethetett akár olyan ellentmondásokat is, mint a film és a közönsége vagy a szórakoztató film és a szerzői film viszonya –, a legtöbb filmkritikus továbbra is a kultúrpolitika előretolt helyőrségeként működött, és alighanem így is tekintett önmagára. Közöttük is kiemelkedő szerepben voltak a diskurzusban nagyobb súllyal és hatalommal megjelenő szereplők – mint Rényi Péter –, akik igyekeztek nemcsak követni, hanem diktálni is a kultúrpolitikai irányvonalat, hangsúlyokat. Ebből a kontrollált módon polarizálódó kórusból pedig később sem volt érdemes kiénekelni.[50]

éppen a szórakoztatás és az ideológiai nevelés közötti távolságot volt hivatott eltüntetni, egy történetben egyesíteni.

48 Gyertyán 1964: 12.

49 Gyertyán 1964: 13–14.

50 A hatvanas évek konszolidálódó időszakát követően a hetvenes évek elejének ideológiailag és politikailag újra felkeményedő fordulatát szimbolizáló lépés volt a filmkritikai diskurzusra nézve Bíró Yvette 1973-as eltávolítása a *Filmkultúra* éléről, mely folyóirat egy újfajta nyelvet képviselt az ideológiai kommentár felfogással szemben, és erőteljesebben koncentrált az esztétikai, filmnyelvi szempontokra is.

IX.
ELKÉPZELT MOZI – A MOZI ÉS TÁRSADALMI KÖRNYEZETE MINT SZIMBOLIKUS TÉR ÉS ÖNÉRTELMEZÉS

„Öntudatos, politikailag fejlett dolgozók kellenek a mozihoz.
Akik valóban szószólói, propagandistái a filmnek,
akik meg tudják mondani a film eszmei mondanivalóját,
ha a mozi vendégei érdeklődnek tőlük.
Állandó politikai és eszmei oktatást tartani a mozi dolgozóinak,
mert csak így tudunk Lenin elvtárs szavainak végrehajtói lenni."
(*A szeghalmi moziüzem-vezető levele a Filmfőigazgatósághoz, 1961*)

A kötetben megkíséreltem a filmek teljes útját végigkövetni a megszülető ötlettől a megvalósítás társadalomtörténeti és ideológiai dimenzióin túl a kritikai fogadtatásig. Ennek a folyamatnak a végpontját jelenti a filmek bemutatásának, így a történetek közvetítésének környezete, a mozik világa. Az utolsó elemző fejezetben azt a kérdést szeretném körbejárni, hogy milyen kulturális és ideológiai képzetek éltek a szocialista filmkultúra alkotásait közvetítő térrel és az állami művelődés fontos intézményével, a mozival kapcsolatosan. Hogyan képzelték el a filmek nevelő és tanító szerepét, valamint a befogadás – így a nézők filmértésének – ideális módját?

Ezúttal eltávolodom a központtól, a fővárosi filmstúdiók, párt- és minisztériumi irodák és sajtószerkesztőségek világától. Egy olyan lokális, döntő részben a vidéki Magyarországhoz kötődő, szubjektív nézőpontot választottam, amely térben, működés- és gondolkodásmódjában is kötődik az adott település közösségéhez, és amelynek központi szereplője maga is olvassa, értelmezi a központ elvárásait. Ez a nézőpont a mozi-üzemvezetőké, akik első kézből élték meg a filmek és a nézők találkozásának tapasztalatát. A moziüzem-vezetők egyszerre voltak felelősek a társadalom felemelését, szocialista nevelését zászlajára tűző művelődéspolitika céljainak helyi képviseletéért, miközben a nézők igényeit, nevelődésük vélt eredményeit is közvetítették a felsőbb szakpolitikai szintek felé. Az ő nézőpontjukból mutatom be, mit jelentett a mozi az adott település közösségének életében, a filmekhez milyen társadalmi-kulturális funkciót kapcsoltak, és milyen módon igyekeztek azokat közvetíteni a közönség felé. A válaszokhoz ezúttal nem a kemény statisztikai tények (mint látogatottság, mozik száma, a moziba járók társadalmi összetétele) vagy éppen a kultúrpolitikai direktívák (filmek nevelő, tudatformáló funkciója) elemzése felől közelítek, hanem a moziüzem-vezető szubjektív nézőpontját fogom bemutatni. A mozit ez esetben mint az ő mentális térképük origóját tekintem. Emellett magára a moziüzem-vezető szerepre is rákérdezek: vajon mennyiben a kultúrpolitika által konstruált szerepkör volt, viselői mennyiben próbáltak azonosulni vele? Vajon lehet-e egyáltalán teljes azonosulásról és egységes karakterről beszélni, vagy a moziüzem-vezetőt inkább egy pragmatikusabb egzisztenciális kategóriaként (elsősorban szakmai alapon elgondolt hivatásként) kell kezelnünk?[1]

1 Ez az elemzési perspektíva a vizsgált jelenségek két szintjén is produktívnak bizonyulhat. Egyik oldalról a moziüzem-vezető ismerte a legjobban a mozi állapotát mint bennfentes, a tényszerű

29. A mozi útja a csúcsig

Magyarországon az 1950-es–1960-as évek fordulója a mozi fénykorának számított, a vetítőhelyek száma, a települési lefedettség és a nézőszám is a csúcson volt. Ezzel párhuzamosan viszont a televízió térnyerése is elindult, 1958-tól meredeken nőtt az előfizetések száma, a mozi aranykora pedig illékony időszaknak bizonyult. A mozi társadalomtörténeti vizsgálatánál két különböző, de egymással összefüggő megközelítésre érdemes felfigyelni, a mozira egyrészt mint hálózatra kell tekintenünk, egy bonyolult infrastruktúrára, amely átszövi az egész országot, és aminek a megszervezése és működtetése hatalmas feladatot jelent. Másrészt pedig mint szimbolikus térre, ahol – a történelemben először – valamilyen kulturális forma, művészeti, ideológiai, propagandaüzenet azonnal és rendkívüli erővel képes hatni az egyénre, így az a szórakoztatás mellett a tudatformálás és nevelés birodalma.

A mozihálózat elterjedése az 1895-ös első nyilvános – egy Váci úti bérház ablakából történő – vetítéstől indul. A vetítések eleinte alkalmi vetítőhelyeken zajlottak, vendéglőkben, kávéházakban, mutatványos sátrakban, a század elején azonban gyorsan felpörgött az állandó mozik terjedése. Ebben az is segített, hogy sokan felismerték a mozgóképben akár a propaganda, akár a művészeti kifejezés, akár a biznisz lehetőségét. A kezdetben kétes megítélésű műfaj emancipációját 1920-ban már győzelemként énekelte meg a *Mozi* hetilap: „az, ami ellen gáncsot vetett a múlt évtized minden beszélő művésze, az, ami ellen kikelt a konzervatív államvezetőség, most meghódította magának az inteligenciát. Az egykor gyermekeknek szánt játék ma százezrek kitartója, mindennapi kenyere s milliónyi népnek öröme, vigasza, oktató mestere. Kulturállamok fokmérője, művészet – művészete."[2]

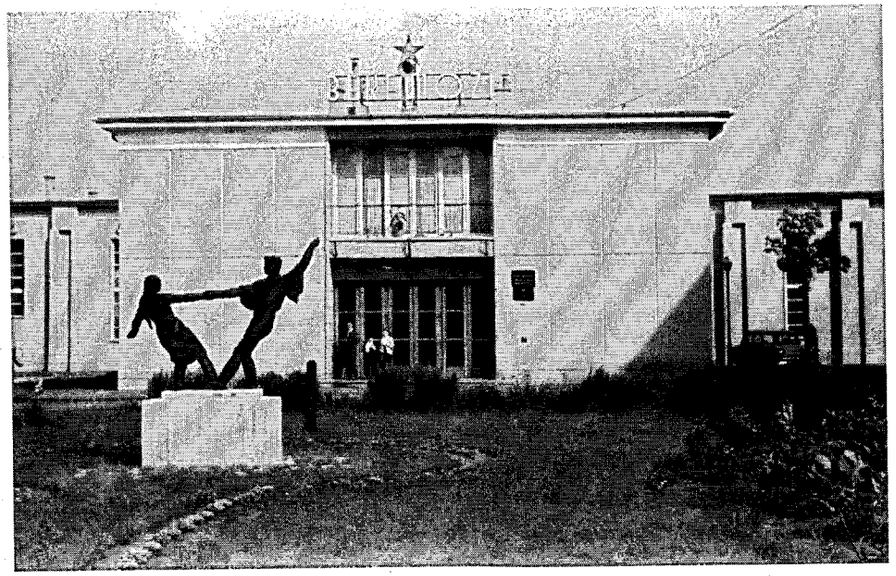
Borsos Árpádnak a mozihálózat elterjedéséről készült kulturális földrajzi elemzése szerint 1912-ben országosan már 450, 1915-ben a fővárosban, a törvényhatósági jogú és rendezett tanácsú városokban összesen 269 állandó vetítőhely működött.[3] A mozi magánvállalkozásnak számított, a hálózat fejlődése a két világháború között ennek megfelelően a piaci/gazdasági és technikai változásoknak megfelelően hullámzott.[4]

adatokat – mint például a technikai, természeti környezet, előadások száma, nézettség, nézői elvárások – tekintve megbízhatunk állításaiban. Azonban az elemzés szempontjából még relevánsabb a moziüzem-vezetői szerepkör vizsgálatának szubjektív oldala. Pozíciójukból adódóan a moziról alkotott képük minden bizonnyal erősen elfogult, ami láthatóvá teheti, milyen karaktert vesznek fel, azonosulnak-e a számukra előírt társadalmi szerepkörrel, és hogyan reagálnak, amikor ezt a pozíciót valós veszély fenyegeti.

2 Az első magyar mozi 1920.

3 Borsos 2009.

4 Trianon és a gazdasági krízishelyzet a mozik számának csökkenésével, az azt követő konszolidáció pedig nagymértékű expanzióval járt. Az évtized végén a gazdasági világválság és a hangosfilm megjelenése újabb kihívásokat jelentett, a krízist követően a technikai átállással és a válságból való kilábalással az évtized második felében újabb mérsékeltebb növekedés következett.



21. kép. A kazincbarcikai Béke Mozi 1966-ban

A folyamat végén – Borsos értékelése alapján – „1938-ra a 35 mm-es hangosfilm bázisán többé-kevésbé kialakult a magyar mozihálózat stabilnak mondható gerince."[5] A moziüzemeltetés mint magánvállalkozás azonban a Horthy-korszakban sem teljes egészében piaci alapon működött. A vezetés ekkor is gyorsan felmérte a film propagandapotenciáljának jelentőségét. Már 1920-ban kiépült az állami felügyelet és cenzúra rendszere, ami elsősorban a filmgyártást és a forgalmazást érintette, de a vetítési engedélyek kiadását is a Belügyminisztérium feladatkörébe utalta.[6] Igyekeztek tehát kontrollálni mindazt, ami a vásznon megjelenik, úgy, hogy közben az infrastruktúrafejlesztés és technikai innováció terheit a vállalkozók vállán hagyták, akik így élvezhették a mozi bevételeit. A szocialista kultúrpolitika értelmezésében így a mozik államosítása már az osztályharc fontos lépéseként tűnhetett fel, amellyel a kultúra egyik temploma először került a nép kezébe. „A felszabadulás előtt a mozi és a film elsősorban jól jövedelmező kereseti forrás volt az érdekelt tőkéseknek. A mozitulajdonosok a minél nagyobb haszonra törekedtek. A tőkés viszonyok között a mozi és a film nem tölthette be a tömegek kulturális nevelésének feladatát."[7]

5 Borsos 2009: 48.

6 Vö. Záhonyi 2012.

7 Kálmán–Peregi 1959: 27.

Az 1948-as államosítást követően gyorsan megkezdődött a teljes országot lefedő mozihálózat kiépítése. Az új szisztéma legkisebb egységét, az egyes vetítőhelyeket a szocialista gazdaságpolitikai minták alapján moziüzemeknek nevezték, és ebben az esetben az üzem kifejezés indokoltnak is tűnik. A moziüzemekhez központi direktívák szerint meghatározott hierarchia, filmvetítésekre és nézőszámokra vonatkozó tervelőirányzatok vonatkoztak, a dolgozó nép nevelésének és szórakoztatásának megvalósítását is mérlegen lemérhető mérnöki munkával képzelték el.

Az államosítást követően a falumozisítási programot kiemelt feladatként jelölték meg. „A program célja világos és egyértelmű volt: minél hamarabb eljuttatni a legtömegszerűbb népművelési eszközt, a filmet a falura és ezzel segíteni a párt által vezetett kultúrforradalom sikerét."[8] A program keretében az ötvenes évek végéig apró vidéki településeken jobbára 16 mm-es, keskenymozis[9] vetítőhelyeket alakítottak ki általában a művelődési házak helyiségeiben vagy használaton kívüli épületekben.[10] A viszonylag olcsó, könnyebben telepíthető, de gyengébb minőségű technikával rövid idő alatt hatalmas számszerű növekedést lehetett elérni (*lásd a 9. és 10. ábrán*). Míg 1948-ban országosan 922 normál vagy keskenyfilmes mozi működött, 1960-ban sikerült elérni a csúcsot 4558 moziüzemmel. Az ülőhelyek száma az 1948-as 260 000-ről 1958-ig 706 000-re nőtt,[11] az 1949-es 42 millióról 1960-ra 140 millióra nőtt a mozinézők száma, az 1959-es év legnézettebb filmjét, a *Szegény gazdagok*at pedig több mint 3 700 000 ember látta Magyarországon.[12]

A mozi tehát karrierje csúcsán volt. A Művelődésügyi Minisztérium filmes osztálya, a Filmfőigazgatóság pedig 1961. július 15-én meghirdette a IV. Országos Filmforgalmazási Konferenciát 1961 októberére – kiértékelendő az elmúlt évek eredményeit és nehézségeit. A konferencia sikere érdekében a Filmfőigazgatóság a moziüzemi vállalatok[13] segítséget kérte. Egy olyan „pontosan és lelkiismeretesen összeállított" kimutatást vártak, személyesen a moziüzem-vezetők tollából, ami alapvető információkat tartalmaz a „községi mozik munkájával, vezetésével kapcsolatban".[14] A kiküldött körlevelek a

8 Homoródy 1964.

9 A normálmozik a sztenderd 35 milliméteres filmszalagot vetítették, a keskenyfilmes mozik a Kodak által 1923-ban bevezetett olcsóbb, 16 milliméteres keskenyfilm vetítésére voltak alkalmasak.

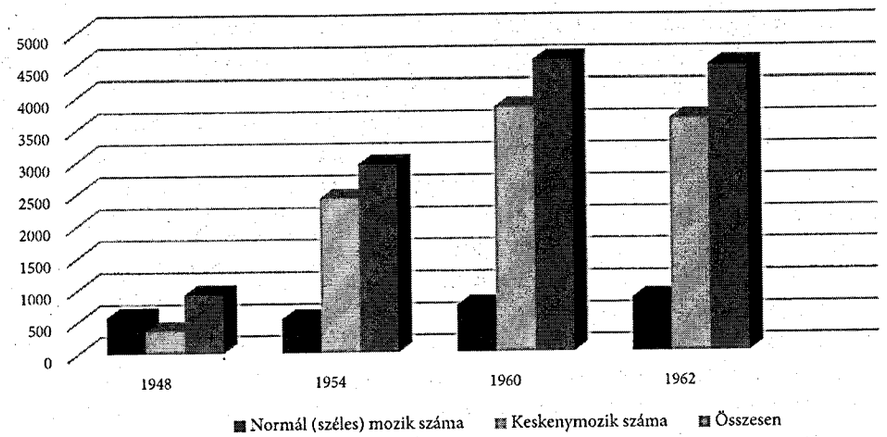
10 Varga 2008: 80.

11 Homoródy 1964: 123–125. Vö. Kollega Tarsoly 145–277.

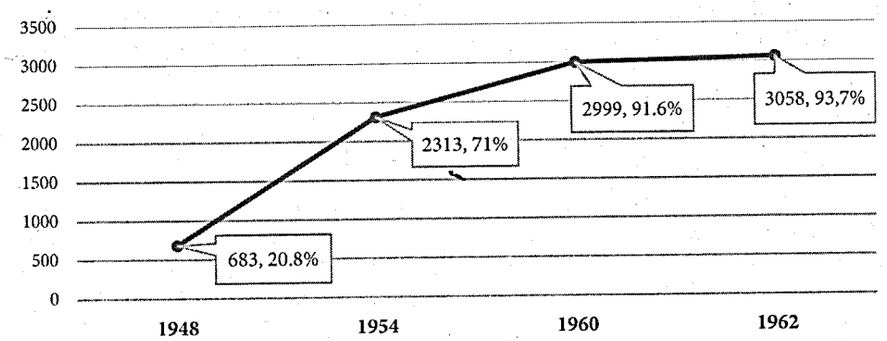
12 Ez a teljes magyar lakosság 37%-a. Homoródy 1964: 178.

13 A megyék szerint felállított moziüzemi vállalatok szervezték meg a moziüzemeltetés helyi feladatait.

14 Idézet a Filmfőigazgatóság körlevél formátumú felhívásának tervezetéből. MNL OL XIX-J-22 63. d. – Filmfőigazgatóság felhívása, valamennyi Megyei Tanács VB. Művelődési Osztályának az 1961. október 23-a és 28-a között rendezendő IV. Országos Filmforgalmazási Konferenciáról. (1961. július 15.) A levéltárban a felhívással kapcsolatban fennmaradt dokumentum minden bizonnyal egy belső használatú minisztériumi változat, ami a kiküldött hivatalos formátumhoz képest egy még nem letisztázott, tervezési fázist tükröző verzió. A gépelt szövegbe számos helyen tollal írtak bele, bizonyos szövegrészeket kihúztak és/vagy korrigáltak.



9. ábra. A normál és keskenyfilmes mozik számának alakulása 1948–1962



10. ábra. A mozival rendelkező helységek száma és aránya az összes magyarországi helységhez képest, 1948–1962

következő kérdésekkel kapcsolatban várták az üzemvezetők válaszait: 1. az üzemvezető személyügyi adatai; 2. a mozi forgalmi, műsor- és önköltségi adatai; 3. a moziüzemek eredményei és statisztikái; 4. adatok a mozik korszerűsítéséről és propagandájáról. A felmérés szociológiai potenciálját növelte az az akkurátus módszer, mely szerint mind a 19 magyarországi megyéből tíz moziüzemet szerettek volna válaszra bírni, minden „megye öt legjobb és leggyengébb falusi moziját".[15]

15 „Az elemzést a két legjobb normál és a három legjobb keskeny fix, valamint a két leggyengébb normál és a három leggyengébb keskeny fix moziról kell összeállítani. A mozik kiválasztása: a legjobb és leggyengébb mozik kiválasztását az 1960. évi egy lakosra jutó mozibajárások száma alapján kell elvégezni. Eszerint a legjobb, ill. leggyengébb az a falusi mozi, amelyben 1960.

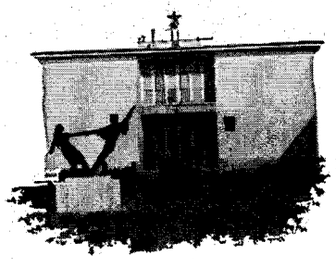
A felhívásra számos válaszlevél érkezett, ezek a Magyar Nemzeti Levéltárban, a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatóságának anyagában maradtak fent. Az iratcsomó összesen 82 moziüzem-vezető által szabadkézzel írt vagy gépelt és lepecsételt levelet tartalmaz.[16] Ez a szám persze apró töredéke a mozik országos számának, sőt a megyénként tízmozis tervtől is elmarad; a kutatást mégis a konferencia szervezőinek akkurátussága teszi reprezentatívabbá mind településföldrajzi, mind demográfiai értelemben. A levelekben ugyanis minden megyéből képviselteti magát átlagosan négy település, a skála pedig a kisvárosoktól az aprófalvak szintjéig terjed.[17]

A levelekben megelevenedik egy-egy kisebb-nagyobb falusi vagy kisvárosi közösség képe, a mozik fizikai környezete és elképzelt társadalmi szerepe, valamint kirajzolódnak különböző moziüzem-vezetői karakterek, a kultúrpolitika által megkonstruált figura mögötti valós személyek. A levelek felépítése alapvetően ugyanazt a sémát követi: 1. a moziüzem-vezető bemutatkozása; 2. a mozi állapota, fizikai, technikai infrastruktúrája; 3. a mozi eredményessége (ideértve a nézőszámot, a moziüzem-vezető személyes kapcsolatát a helyi szervekkel, a mozi dolgozóival és a mozi közönségével, a vetítés összehangolását más kulturális programokkal, a propagandaanyag minőségét); 4. a megyei moziüzemi vállalat munkájának értékelése; és végül 5. az esetleges javaslatok, kérések a jövőre nézve. Ezek a problémakörök rendre hasonló hangsúlyokkal köszönnek vissza,

évben a mozibajárás intenzitása a megyében a falusi mozik közül a legmagasabb, ill. a legalacsonyabb." MNL OL XIX-J-22 63. d. – Filmfőigazgatóság felhívása, valamennyi Megyei Tanács VB. Művelődési Osztályának az 1961. október 23-a és 28-a között rendezendő IV. Országos Filmforgalmazási Konferenciáról. (1961. július 15.)

16 Az alábbi települések moziüzem-vezetői válaszoltak: Kocsord, Balatonboglár, Kadarkút, Balatonföldvár, Mecseknádasd, Pécsvárd, Bátaszék, Dombóvár, Szarvaskend, Kerkafalu, Felsőrajk, Nagyrécse, Kakucs, Torbágy, Törökbálint, Kistarcsa, Mátészalka, Tarpa, Kunszentmárton, Kőtelek, Tordas, Sárosd, Ráckeresztúr, Kesztölc, Lábatlan, Szőny, Tiszaszederkény, Tiszapalkonya, Kiskundorozsma, Mindszent, Kiszombor, Fábiánsebestyén, Magyarcsanád, Karancslapujtő, Ludányhalászi, Kisbágy, Vértessomló, Mosonszentmiklós, Halászi, Hegyeshalom, Tapolca, Sümeg, Balatonfűzfő, Tósokberénd, Vésztő, Agyagosszergény, Tótkomlós, Battonya, Mezőberény, Földes, Berettyóújfalu, Forró, Körmend, Kisbér, Gönc, Polgár, Hajdúszovát, Álmosd, Tiszakécske, Kiskőrös, Jánoshalma, Kiskunmajsa, Abasár, Maklár, Karácsond, Jászkisér, Mátranovák, Pély, Fertőszentmiklós, Polgárdi, Kék, Kerecsend, Tibolddaróc, Nemesnádudvar, Rönök, Tát, Nagylóc, Szeghalom, Szuhogy, Nagylózs, Zalalövő, Feldebrő (lakosságszám szerint lásd: *11. ábra*).

17 Azzal kapcsolatban nem rendelkezünk részletes információval, miért éppen 82 moziüzem-vezető levele elérhető a levéltárban. Ez a szám kevesebb, mint a megyénként 10 mozis célkitűzés (190), ráadásul – ahogy a *12. ábra* mutatja – egyenlőtlen a megyénként reprezentált települések száma. Van olyan megye ugyanis, ahonnan 6, és van olyan, ahonnan csak 2 település szerepel. Ennek magyarázatára további információ hiányában három alternatív magyarázatot vehetünk számításba. Az első, hogy mégsem küldték el a kérdéssort minden tervezett moziüzem-vezetőhöz, a második, hogy ugyan elküldték, de nem minden moziüzem-vezető válaszolt. Utóbbi meglepő lenne a moziüzem-vezetők attitűdjéről tehető megállapítások fényében. A harmadik lehetőség, hogy valamilyen oknál fogva a többi levél elveszett, elkallódott, vagy más okból nem került megőrzésre. Emellett arra vonatkozóan sem rendelkezünk információval, hogy melyek voltak az elvárthoz képest legjobban és legrosszabbul teljesítő mozik.



0 – 2500 fő

Szarvaskend, Kisbágyon, Rönök, Balatonföldvár, Nagylózs, Vértessomló, Nagyrécse, Szuhogy, Felsőrajk, Agyagosszergény, Tordas, Forró, Kerecsend, Feldebrő, Halászi, Ludányhalászi, Tiszapalkonya, Kesztölc, Maklár, Mecseknádasd, Tibolddaróc, Kakucs, Magyarcsanád, Kék

5000 – 10 000 fő

Karancslapujtő, Álmosd, Mosonszentmiklós, Nagylóc, Fábiánsebestyén, Ráckeresztúr, Pély, Kadarkút, Balatonboglár, Mátranovák, Gönc, Nemesnádudvar, Kocsord, Pécsvárd, Sárosd, Kőtelek, Hegyeshalom, Fertőszentmiklós, Zalalövő, Karácsond, Hajdúszovát, Abasár, Tarpa, Balatonfűzfő, Tát, Kisbér, Szőny, Lábatlan

5000 – 10 000 fő

Kiszombor, Földes, Polgárdi, Kistarcsa, Sümeg, Törökbálint, Jászkisér, Bátaszék, Körmend, Tapolca, Kiskundorozsma, Mindszent, Polgár, Tótkomlós

10 000 fő felett

Szeghalom, Kunszentmárton, Vésztő, Mátészalka, Battonya, Mezőberény, Jánoshalma, Tiszakécske, Kiskőrös, Kiskunmajsa, Dombóvár, Berettyóújfalu

11. ábra. A vizsgált települések megoszlása lakosságszám szerint (1960)[18]

azonban a kifejtés mindig szubjektív nyelvi keretben ölt testet, a különbség pedig leginkább a monológok beszédessége között mutatkozik meg. Egy tömör, egy-két mondatos leírás vagy egy minden apró részletre kiterjedő, személyes hangvételű vallomás már önmagában is sokat elmond szerzőjéről. A felhívás ráadásul olyan érzékeny információkra is rákérdez, mint hogy milyen a moziüzem-vezető kapcsolata a helyi pártvezetővel, tanácselnökkel, vagy hogy milyen a mozi dolgozóinak viselkedése. A moziüzem-vezető pozíciója, amit beszélőként (válaszolóként) felvesz – mennyi információt oszt meg, milyen hangvételben fogalmaz (a pragmatikustól a szenvedélyesig) –, inkább a falu konfliktusos vagy kompromisszumos viszonyait emeli ki, de fontos információval szolgál arra vonatkozóan is, hogyan építi fel önmagában a moziüzem-vezető képét, hogyan viszonyul a minisztériumhoz és az ideológiai elvekből következő célokhoz.

18 Az adatok a *Magyarország történeti statisztikai helységnévtára* egyes megyékre vonatkozó köteteiből származnak 1960-ra vonatkozóan. A felsorolás a levelek sorrendjének felel meg. Négy település esetén nem szerepelt az 1960-as lélekszám, ezek: Tósokberénd, Tiszaszederkény, Torbágy, Kerkafalu. Helységnévtár 1991–2002.

30. A moziüzem és vezetője

Az 1948-as államosítással a kultúrpolitikai vezetés kialakította a filmszakmai ágazatok kézivezérlésű, centralizált rendszerét. Ahogy korábban láthattuk, különálló állami vállalatot hoztak létre a filmgyártás (Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat és a Híradó- és Dokumentumfilmgyártó Vállalat), a forgalmazás (Mozgóképforgalmazási Vállalat [Mokép]) és a moziüzemeltetés feladatának ellátására. A gyártás és a forgalmazás folyamatát a minisztérium felelős szerve felügyelte, 1955-től a két területet egységesen a Művelődésügyi Minisztérium alá tartozó Filmfőigazgatóság kontrollálta. A mozik üzemeltetését területi rendszer alapján, megyék szerint szervezett vállalatok végezték, a megyei tanácsok irányításával.[19] A filmek bemutatásáról és terjesztéséről (műsorpolitikáról) a minisztérium felügyelete mellett a Mokép döntött, a falusi mozik üzemeltetése, filmekkel, technikai apparátussal és személyi állománnyal való ellátása – így pedig a moziüzem-vezetők kinevezése is – a megyei moziüzemi vállalatok hatáskörébe tartozott.

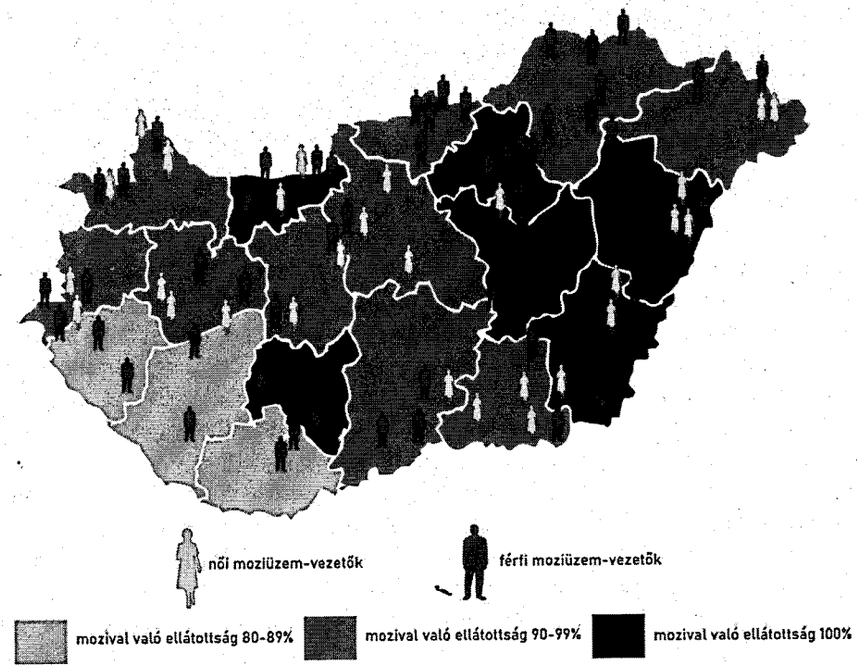
A moziüzem-vezető ennek a szisztémának a legalsó szintjén helyezkedett el, ott azonban az egyik legfontosabb, közvetlen képviselője volt a művelődéspolitika gépezetének.[20] Arról ugyan nem dönthettek, mely filmeket mutassák be mozijukban, ahogy az egyes filmek vetítésének számáról sem, ezeken kívül viszont feladatkörükbe tartozott mindennemű, a mozik irányítását érintő feladat. A Filmfőigazgatóság moziüzemi dolgozókra vonatkozó 1961-es munkarendje alapján a moziüzem-vezető teljes fennhatósággal és felelősséggel rendelkezett a saját mozija és üzemi kollektívája felett. Legalább egy órával az első előadás előtt kellett megérkeznie, a nap végén pedig utolsónak kellett elhagynia a mozi épületét. Felelt a terv teljesítéséért, a moziüzem kollektívájának munkájáért, a mozi ügymenetének adminisztratív viteléért, a nézők kényelmének biztosításáért és egyben a látogatókra vonatkozó illemszabályok betartatásáért, a filmek propagálásáért – azaz tulajdonképpen mindenért a mozi körül.[21] A kisebb mozikban

19 Varga 2008: 10.

20 Fontos kiemelni, hogy maga a moziüzem-vezető elnevezés nem a szocializmusban jelent meg. A moziüzemeltetés mint filmszakmai ágazat megnevezése 1948 előtt is létezett, ennek megfelelően pedig a moziüzemnek és vezetőjének hasonló a megnevezése is. Az első cikk a sajtóban, ahol az egy szóban írt változattal találkozunk, igen szomorú apropóból született. A *Magyar Nemzet* az első zsidótörvényt követően a „magyar gazdasági élet visszahódításáról" értekezett, az állás nélküli keresztény értelmiségiek számára indított átképzések kapcsán. A moziüzem-vezető is szerepelt a választható szakmák között. Ezzel együtt a moziüzem szocialista üzem jellegét és eszmei, gyakorlati tartalmát természetesen 1948 után nyerte el. A szakma háború előtti természetrajza egy egészen más vizsgálat tárgya lehetne.

21 A mozi üzemvezetőjének szerkesztenie kellett egy úgynevezett tervteljesítési nyilvántartást, amit havonta küldtek az adott moziüzemi vállalatnak. A tervteljesítési nyilvántartás az egyes vetített filmek „eszmei" (tervezett) és – az ugyancsak az üzemvezető által dokumentált műsorjelentésnek megfelelő – tényleges nézőszámát, valamint az eszmei és tényleges bevételt vetette egybe. A mozik számára kiadott tervekkel összevetett eredményt is a moziüzem-vezetőnek kellett ellenőriznie.

sokszor a gépészi munkakört, a vetítés technikai feladatait is ő végezte.[22] A következőkben röviden bemutatom a moziüzem-vezetők szociológiai hátterét, ami ugyancsak beszédes lehet a narratív pozíció elemzéséhez.[23]



12. ábra. A nyolcvankét moziüzem-vezető térbeli elhelyezkedése nemek szerint, és a megyék mozival való ellátottsága 1962-ben[24]

22 A moziüzem-vezető feladataival kapcsolatban a Filmfőigazgatóság megyei moziüzemekre vonatkozó központi és mozihálózati ügyrendje, valamint a központi dolgozókra és moziüzemi dolgozókra vonatkozó munkarendje nyújt részletes leltárt. Vizsgálatomban egy 1961. június 20-án kiadott munkarendtervezetet használtam fel, amely pontosan a moziüzem-vezetők válaszait is tartalmazó iratcsomóval együtt került levéltári megőrzésre. MNL OL XIX–J–22 63. d. – Moziüzemi Vállalatok központi ügyrendjének és munkarendjének, valamint a filmszínházak ügyrendjének és munkarendjének javított változata. A Filmfőigazgatóságtól valamennyi Megyei Tanács VB Művelődésügyi Osztályának és valamennyi Moziüzemi Vállalatnak, 1961.

23 Ezen a ponton mindenképpen hangsúlyozni kell, hogy a viszonylag kis minta alapján és a helyi adottságok pontos ismerete nélkül messzemenő szociológiai következtetéseket nem lehet és nem is célom levonni. Természetesen minden falu eltérő sajátosságokkal rendelkezett, még akkor is, ha számos probléma nagyon ismerősen cseng a leveleket olvasva. Ez a rész tehát a továbbiak megalapozásául szolgál.

24 Ha hihetünk Homoródy számainak, akkor még 1962-ben is – mikor a mozihálózat már lassan apadni kezdett – összesen hét megyében teljes volt a lefedettség, másik 9 megyében pedig a községek 90–99% volt ellátva mozival. A Borsos Árpád által használt statisztikák megegyeznek

A forrásban megjelenő moziüzem-vezetők (*12. ábra*) bő kétharmada férfi (67%), egyharmada nő (33%). Bár családi állapotra vonatkozó kérdés nem volt, a férjtől átvett asszonynevekből kitűnik, hogy a nők egyetlen kivétellel biztosan férjezettek (vagy elváltak/özvegyek) voltak. A női moziüzem-vezetők szinte kivétel nélkül főfoglalkozásként űzték a hivatást. A legtöbben négy elemit vagy négy polgárit végeztek, ritkább esetben mellette valamilyen szakképzést (varrónői vagy egyéves kereskedelmi).[25] A női üzemvezetők 37%-a vállalt pozíciót más helyi politikai szervezetekben is, közöttük hárman nőszervezetekben (pl. Magyar Nők Országos Tanácsa) vezetői posztot.

A férfi moziüzem-vezetők szociológiailag két nagyobb, nagyjából homogén csoportba sorolhatók. Az egyik csoport, amely hasonlatos a női moziüzem-vezetőkéhez, a kevésbé iskolázottak csoportja (40%), ahol legfeljebb 8 elemit vagy 8 általánost végeztek, vagy azon felül ipari szakképzettséget szereztek, esetükben magasabb a főfoglalkozású moziüzem-vezetők száma.[26] Kevesebben tartoztak közülük valamely társadalmi szervezetbe (27%), vélhetően jobban rá voltak szorulva a helyi tanács, párt és iskola segítségére, amit viszonylag magas arányban (68%) meg is kaptak, a kapcsolatot alapvetően jónak nevezték.[27] A másik markáns csoport a tanítóképzőt végzetteké (29%), akik egyetlen kivétellel iskolai tanárok vagy igazgatói, igazgatóhelyettesi posztot töltöttek be, és csak mellékállásban voltak moziüzem-vezetők.[28] A tanárok csoportja végzettségénél és posztjánál fogva jobb kapcsolatokkal és pozíciókkal rendelkezett, a tanítás mellett más szervezetekben is szerepet vállaltak, legtöbben a helyi művelődési otthon vezetőiként, de volt köztük tanácstag, községi MSZMP-titkár, TIT körzeti felügyelő, az agitációs és propagandaosztály helyi felügyelője, és volt, aki elmondása szerint „szinte mindegyikben vezetőségi tag" volt. Ők úgy érezték – valószínűleg összefüggésben a magasabb iskolázottságukkal és társadalmi pozíciójukkal –, hogy más helyi szervezetektől az esetleges jó kapcsolat ellenére sem kapnak elvárt mértékű támogatást a mozi propagálására.[29]

A 82 moziüzem-vezető döntő többsége 1948 után lett az adott mozi vezetője, mindössze öt esetben fordul elő, hogy az államosítást megelőzően kerültek a pozícióba. A válaszadók közül a leghosszabb szolgálati idővel bíró S. Péter 1927 óta töltötte be a

a Homoródy által alkalmazottakkal, mindketten a KSH adataira támaszkodhattak, azt tehát alapvetően hitelesnek fogadhatjuk el.

25 Rajtuk kívül hárman 6 elemit, hárman már 8 általánost, egy-egy ember 8 elemit és 7 általánost.

26 Ebben a csoportban többen az ipari szakképzettségüknek megfelelő munkát végzik főállásban (pl. bádogos, villanyszerelő, lakatos).

27 Összesen 10 moziüzem-vezető (12%) volt tagja a pártnak.

28 A férfiak csoportján belül a harmadik, nehezebben körülhatárolható csoport a középiskolai, gimnáziumi osztályokkal vagy gimnáziumi érettségivel rendelkezőké, jellemzően ők is mellékfoglalkozásként tekintettek a mozira.

29 Elégedetlenségük abból is fakadhatott, hogy magasabb tekintélyüknél fogva nagyobb elvárásokat is támasztottak a helyi vezetőkkel szemben, alacsonyabb iskolázottságú moziüzem-vezető társaikhoz képest.

balatonföldvári mozi vezetői posztját. Többséget alkotnak azok, akik már a diktatúra első enyhülését jelentő időszakban, 1954 után kerültek a mozik élére (54%).[30]

A nemek, az iskolázottság, a helyi kapcsolatok és pozíciók alapján nagyjából két nagyobb csoport különíthető el tehát. Egyrészt az elemi vagy általános iskolát (néhányan köztük még szakképzést) végző főállású moziüzem-vezetők, akik ritkábban voltak tagok társadalmi szervezetekben – kivéve a női üzemvezetők, akik aktívabb politikai életet is éltek. Másrészt a helyi iskola tanítójaként/igazgatójaként/igazgatóhelyetteseként művelődéspolitikai szervezetekben aktív, a mozit mellékállásban vezető üzemvezetők. Okkal feltételezhető, hogy az itt felvázolt társadalmi-politikai háttér alapvetően befolyásolta a levélírók diszkurzív pozícióját, önképét.

A moziüzem-vezetők által megalkotott narratívák elemzésében azzal a hipotézissel élek, amelyet Bolgár Dániel Stephen Kotkin téziseiből kiindulva dolgozott ki az ötvenes évek ügynökjelentéseinek vizsgálatára vonatkozóan. Eszerint a diktatúrához valamilyen módon kötődő személyek, hiába nem cselekedtek minden pillanatban úgy, ahogyan azt a politikai elit és az ideológia megkívánta volna, a rendszerhez való alkalmazkodás – és tegyük hozzá, vélhetően az önazonosság érzésének megtartása – érdekében megtanulták és képességeik szerint alkalmazták azt a nyelvezetet, amelyet a politikai elit elvárt tőlük. Ezen a „bolsevik nyelven" alkották meg saját tetteik és szerepvállalásuk történetét, munkájuk jelentőségét, az általuk elbeszélt cselekmény elemei a párt által meghatározott diszkurzív keret fogalmaihoz igazodtak.[31]

31. A mozi mint szimbolikus tér, vezetője mint szimbolikus karakter

1961 nyarán a magyarországi mozihálózat csúcsra ért, de a mozik fizikai állapota még nem tükrözte a falu kulturális felvirágoztatásának heroikus eszméjét. A helyárak közötti különbségek nemcsak a vászontól való távolságban manifesztálódtak, a hátul ülők

30 A munkaviszony kezdetének vagy beiktatásának az időpontja részben utalhat a kultúrpolitikai fordulatokra, ha például az 1948-as államosítást vagy az 1956-os forradalmat követően magasabb lenne a pozícióba kerülés aránya. Ugyanez utalhatna az üzemvezetők párt iránti elkötelezettségére is. Újfent hangsúlyozva az esetszámok alacsonyságát, éppen ezzel ellentétes tendencia figyelhető meg: egyáltalán nincs szignifikánsan kiugró száma sem az 1948/49-ben, sem az 1957/58-ban pozícióba kerülőknek. Ez részben arra utalhat, hogy sem az államosítást, sem a forradalom utáni kultúrpolitikai átrendeződést nem követte tisztogatás – legalábbis ezen a mikroszinten; a vidéki mozik vezetőinél nem tartottak attól, hogy a hűségük meginogna, vagy ne lennének többé megbízhatóak.

31 Bolgár 2011.

sokszor fizikailag is rosszabb minőségű székeken ültek, a nézőtér hőmérséklete pedig az évszakok szeszélye szerint ingadozott. Földesen a mozi

> „látási viszonya jó, a terem akusztikája nagyon rossz, a magyarhangú filmek élvezhetetlenek, de a közeljövőben a falak egy része burkolva lesz, ülőhelyeink kényelmes csapószékek, az iroda berendezése íróasztal és egy könyvállvány, mind a kettő a sajátom. Nyáron a teremben pokoli hőség van, ez azért van, mert az épület nagy része a vékony kőfalon kívül vasbeton, a helyi KTh-nél rendelés lett feladva két ventilátor beszerzésére. A fent említett vasbeton miatt télen lehetetlen a nézőteret felfűteni, nagyon sokan pokrócot hoznak, hogy az előadást végig tudják nézni."[32]

Persze nem mindenhol volt olyan súlyos a helyzet, mint a hajdúsági Földesen, de a fűtés és szellőztetés a mozik jó részben nehézséget okozott. A téli hideggel szemben a fűtést sok helyen csak egy, legfeljebb két kályha biztosította, volt olyan mozi, ahol ez 13 fokos hideget jelentett a vetítés alatt, ahol pedig a fűtéssel nem volt probléma, ott sok esetben a szellőztetés nem volt jól megoldva. Főként a nyári melegben jelentett mindez gondot, amikor „előadás alatt nagyon meleg van, és a meglévő ventilátort előadás alatt nem lehet használni, mert nagyon zajos".[33] A ventilátorzúgás nyilván nem segítette elő a legjobb nézői élményt, ha pedig csak két előadás között használták, nem szellőztette ki megfelelően a teret.

Számos leírás eleveníti meg mozgalmas, mára kissé humorosnak tűnő történetekben a mozi környezetét. A nemesnádudvari mozi udvarában kapott helyet például

> „a Terményforgalmi Vállalat gabonaraktára, és igen gyakran traktorpuffogástól hangos a nézőtér, valamint a raktárba szállító kocsik és lovaktól származó piszok-szemét eltávolítása állandó embert venne igénybe."[34]
>
> „Tyuk-kacsa-és disznóolak az udvaron. A baromfi szabadon járhat. A szomszéd épület romos állapota miatt igen rossz esztétikai benyomást kelt. Nem megoldott a WC kérdése sem, mivel egy bejáraton közlekednek a nők és férfiak. A vizeldébe csak ezen a közös ajtón lehet közlekedni minden látási viszony korlátozása nélkül. A WC ugyanis úgy van építve, hogy oda egy eltakaró falat húzni nem lehet, így annak használata mindkét nem részére kellemetlen."[35]

A legtöbb esetben a moziélmény persze nem járt ilyen kellemetlenségekkel, a legtöbb üzemvezető nagyrészt elégedett volt a mozi fizikai, technikai állapotával, miközben a mozi környezetének leírása mindig egy sajátos mikrovilágot mutat – a földrajzi elhelyezkedéshez vagy a szociológiai háttérhez hasonlóan az esetek és történetek heterogenitását tükrözi. Ugyanakkor a kutatás egyik legfontosabb konzekvenciája, ami

32 Földes, 1961. augusztus 5.
33 Polgár, 1961. augusztus 14.
34 Nemesnádudvar, 1961. augusztus 11.
35 Polgárdi, 1961. augusztus 19.

gyakorlatilag a levelek első végigolvasását követően már viszonylag tisztán látszott, hogy a földrajzi elhelyezkedéstől, társadalmi pozíciótól, az állás betöltésének időpontjától nagyrészt függetlenül létezett egy elképzelt önkép, egy karakter, amely tartalmában egészen egységesnek tűnik, és összeköti az egymástól sok száz kilométerre munkálkodó moziüzem-vezetőket. Bár a helyi szintű problémák (sok átfedés mellett) különbözőek, de maga az elbeszélő, a szövegalkotói perspektíva és szerepkör viszonylag állandónak tűnik. Az üzemvezető egy szerény, joviális, de küldetésében nagyon is szenvedélyes szereplőként pozicionálja magát, aki a moziüzem kollektívájára mint barátaira vagy családjára, a falura mint szórakozni vágyó, de művelődésre szoruló közösségre tekint. Magára pedig egyfajta atyafiguraként, aki tudatában van annak, hogy ő maga a népnevelő kultúrmunka legkisebb egysége, aki rászorul a folyamatos eszmei és technikai iránymutatásra, helyi küldetése mégis kulcsfontosságú a magyar társadalom műveltségének felemelésében.

> „Hogy jobb munkát tudjunk végezni, művelt, öntudatos politikailag fejlett dolgozók kellenek a mozihoz. Akik valóban szószólói, propagandistái a filmnek, akik meg tudják mondani a film eszmei mondanivalóját, ha a mozi vendégei érdeklődnek tőlük. Állandó politikai és eszmei oktatást tartani a mozi dolgozóinak, mert csak így tudunk Lenin elvtárs szavainak végrehajtói lenni."[36]

A levelek látszólagos hitelességét éppen a szenvedélyességből fakadó őszinteség adja. A vizsgálat elején problémaként merült fel, hogy vajon a moziüzem-vezetői karakter valódi tartalmát mennyire fogja elnyomni a minisztérium felé való megfelelés kényszere. Ehhez képest a levelek elbeszélőinek döntő többsége, úgy tűnik, sokkal jobban beleélte magát az elképzelt és a mindennapokban megélt pozíciójába, amibe a vélt hibák és nehézségek hangsúlyozása is beletartozhatott. Ha meg is akartak felelni a szakpolitika feléjük támasztott elvárásainak, azt nem az aktuális helyzet pozitívabb színben való feltüntetésével szerették volna elérni: ha kellett, hevesen kritizálták a moziüzemi vállalatokat a mozi siralmas állapota miatt, a társadalmi szervezeteket, hogy nem segítenek a filmek reklámozásában, az iskola vagy a tsz vezetését, hogy nem járnak moziba. A kritika és a sértettség – mind a mozit kerülő pedagógusokkal, mind a gombaként szaporodó tv-készülékekkel kapcsolatban – rajzolják ki a nagyon öntudatos pozíciót és az ezt féltő moziüzem-vezető őszinte figuráját. De miből áll össze ez a diszkurzív karakter, és milyen – a korszak társadalmi, kulturális és ideológiai légköréhez illeszkedő – magyarázatokat sejthetünk az így megalkotott szerep mögött? Ennek megválaszolására a visszatérő nyelvi formulákat fogom értelmezni, egyrészt a levelekben folytonosan ismétlődő elemeket, amelyek az állandóságot jelentik a karakter természetrajzában, másrészt azokat, ahol egy-egy elbeszélő részleteiben fejt ki egy konkrét esetet, amire más levelekben jellemzően csak rövid utalás történik.

36 Szeghalom, 1961. augusztus 18.

„Tisztelt Filmfőigazgatóság! Megtisztelve érzem magam, hogy becses érdeklődésüket hozzám eljuttatták. Örömmel teszek eleget kérésüknek. Bízom abban, hogy e nagy célt én is elő tudom segíteni."[37]

„Lehet, hogy az, amit itt leírtam, kevésnek bizonyul ahhoz, amit vártak tőlem, de úgy érzem, hogy a valóságot írtam meg, minden takargatás nélkül."[38]

A szokásosan elvárt nyájas udvariaskodási mintákon túl az egyik legmarkánsabban hasonló narratív elem a levelek lezárásában, ritkábban a bevezetésben mutatkozik meg. A moziüzem-vezetők tudatosan reflektálnak saját szerepükre mint a kultúra, művelődés alsó szintű elemére, akinek a véleménye csak egy a sok közül, és legfeljebb is csak éppen hogy érdemes a minisztérium figyelmére. „Végezetül, ha az általam közöltek csekély mértékben is elősegítik a konferencia eredményes munkáját, úgy akkor nem végeztem hiába való munkát."[39] Ami mégis érdemessé teheti a véleményüket – saját önképük szerint –, az az őszinteség, amit ugyancsak ők maguk emelnek ki, a levél végén vagy elején. „Kérésük alapján igyekeztem mindent őszintén megírni, részben a magam, részben a közönség véleményét, úgy gondolom ügyüknek ezzel használok a legjobban."[40] E tekintetben visszatükröződik a Filmfőigazgatóság felhívásának intelme, de tágabb dimenzióban az a szemléletmód, amelyet az 1958-as kultúrpolitikai irányelvek támasztottak a kultúra, művészet és értelmiség képviselőivel szemben, vagyis hogy az ötvenes évek „dogmatikus, a valóságot illuzionistán megítélő" szemléletéhez képest ők is a „mai valóságot" mutassák be.[41] Az intelem elsősorban a művészekhez, értelmiségiekhez szólt, de a kultúrpolitika kádereire is vonatkozott. Az őszinteség, mint egyéni attitűd, ebben az esetben tehát sajátosan egybeesett az ideológia aktuális elvárásaival, felfogható úgy, mint a moziüzem-vezetők önértelmezése, a kultúrpolitikai elöljárók szándékainak és igényeinek megfeleltetett reakció. A problémák, hibák felsorolása – mint retorikai forma – is maradéktalanul rímel az 1958 utáni, Aczél nevével fémjelzett kultúrpolitika önértékelési és önértelmezési módszerére, ami a hibák őszinte (legalábbis annak tűnő) felsorolásával becsatornázza az önkritikát a szocialista fejlődés idealisztikus fejlődéstörténetébe, ahol a nehézségekkel teli jelennel való szembenézés a fényes közös jövőt szolgálja.[42]

37 A levél kezdete. Nagylóc, 1961. augusztus 17.
38 A levél lezárása. Dombóvár, 1961. augusztus 16.
39 Balatonboglár, 1961. augusztus 28.
40 Bátaszék, 1961.
41 Vö. Vass 1964: 239, 258.
42 Az említett 1958 utáni narratív/retorikai struktúra lényege – ami Aczél György beszédeiben, felszólalásaiban is visszaköszön, illetve már az említett 1958-as kultúrpolitikai irányelvek is magukon viselik –, hogy az elbeszélő az aktuális hiányosságokat önkritikusan, olykor kíméletlenül fogalmazza meg, utána viszont gyorsan fel is oldja az ebből fakadó feszültséget azzal a retorikai fordulattal, hogy a hibák kijavítása már folyamatban is van.

Ez a szerénység ugyanakkor a szervilizmussal is határos lehet. A kevésbé iskolázott, társadalmi szervezetekbe be nem tagozódott moziüzem-vezetők sok esetben maguk hangsúlyozzák a művelődéspolitikai elvárások, a marxizmus–leninizmus elvei és általában a kultúra területén való hiányosságaikat, és nagyon gyakori az ő esetükben, hogy további iránymutatást, újabb továbbképzéseket sürgetnek, valamint folyamatos felügyeletet igényelnének a megye moziüzemi vállalatától.

„Úgy látom, hogy az országos irányítás a moziüzemvezetőkkel kapcsolatban szakmabeli rátermettséget tételez fel, mely szakmabeli készség más, mint a gépkezelés. Én a foglalkozásomat, kulturforradalmunk jelenlegi szakaszában hivatásnak érzem, ezért még jelenleg főleg az önképzés nehéz útját járom azért, hogy a rámbízott munkaterületen feladataimat célirányosan elláthassam."[43]

A moziüzemi vállalattal való kapcsolat igénylésének persze praktikus okai is voltak, hiszen a mozik technikai, infrastrukturális korszerűsítését és a hibák kijavítását is a megyei moziüzemi vállalattól lehetett várni. A moziüzem-vezetők által elvárt iránymutatásban is megmutatkozik az elképzelt kultúraközvetítő önkép, a továbbképzésektől részben azt várták, hogy csökkentse az általuk is érzékelt kulturális távolságot, ami a kis falusi és a nagyvárosi mozi között húzódott.

A kultúraközvetítő szerep elvezet a moziüzem-vezető küldetéstudatos népművelői önképéhez. A népművelés fogalmában az ideológiai nevelés és a szórakoztatás – ezzel összefüggésben pedig a politikai és a nézői igények – viszonylag kompromisszumosan, ellentmondások nélkül férnek meg a moziüzem-vezetők narratívája szerint. E két dimenzióra ugyanis a levelek tanúsága szerint egymással mélyen összefüggő célokként tekintettek. Az, hogy pontosan melyik filmet hogyan kell befogadni és milyen viselkedéssel illik szórakozni, hasonlóan civilizatórikus, népművelési feladatnak látszott, mint például egy olyan politikai téttel bíró ügy, mint a Szovjet Film Ünnep nézettségének növelése.

„A közönség magatartása kritikán aluli volt, az előadások alatt dőzs, beszélgetés (valóságos kaszinó), durvaság, trágár beszéd, udvariatlanság uralkodott. Az első és utolsó sorokban ülők, füttyögéssel, sapka dobálásával adták egymásnak tudtára, hogy ők is jelen vannak. A pénztárnál tolongás, ruhatépés és trágár beszéd közepette vásárolták a jegyeket (a pénztár későn nyitott). A jegykiadásnál a legerőteljesebben uralkodott a protekció rendszer, a sógorság-komaság előnybe helyezése. [...] Ilyen viszonyok között sok volt a tennivalóm. [...] A látogatottság emelése érdekében a közönségre való ráhatással, etikai beszélgetésekkel igyekeztem eredményt elérni. A nem megfelelő magatartást tanúsítókat lassan-lassan sikerült kulturált magatartásra nevelni."[44]

43 Zalalövő, 1961. augusztus 15.
44 Polgárdi, 1961. augusztus 19.

„Ma már senki nem késik el, a nézőtérre lépve kalapjukat azonnal leveszik. Az ülőhelyek számozásával elértük, hogy a tolongások megszűntek. A művelődési otthon klubfoglalkozásainak műsorában szerepelnek filmelemzések is, ennek eredményeképpen egészen más szemmel nézik, főleg a parasztfiatalok a filmeket, megértik azokat, s teljesen úgy viselkednek vetítés alatt, mint a városi közönség."[45]

E két narratíva is arról árulkodik, hogy a mozi tartalmának befogadását és a moziban való viselkedést szorosan összekapcsolták. Az elképzelt kulturált – a városihoz hasonlító – mozinéző alapvetően tiszteletteljes azzal kapcsolatban, amit a vásznon lát, valamint annak helyes értése érdekében és fontosságának felismerése miatt a moziban tanúsított viselkedésének is engedelmesnek kell lennie. Ennek a kultúrát, ideológiát, egyben kulturáltságot magában foglaló civilizációs fejlődésnek – ahogy Polgárdi moziüzemvezetője sugalmazza – van egy történeti vonatkozása is. A Horthy-korszakhoz kapcsolt urambátyám-világ, a „protekciórendszer, a sógorkomaság" – és ezzel összefüggésben a vadkapitalista moziban az akkurátusan meghúzott keretek híján elfajuló fegyelmezetlenség és káosz – felszámolása egy tágabb történeti-kulturális, szocialista fejlődést vizionál. A viselkedésmódok, mentalitások összekapcsolása a politikai rendszerek elképzelt szellemiségével fontos eleme a moziüzem-vezetők önértelmezésének. Rávilágít arra, hogy hogyan próbálták meg a fennálló társadalmi berendezkedést legitim módon leírni képes nyelv és logika használatával saját szerepüket is értelmezni, meglátásaikat, kritikájukat a (szak)politikai vezetés számára is befogadhatóvá tenni. Az „ilyen viszonyok között sok volt a tennivalóm" mondat arra a moziüzem-vezető által felvett szerepre is rámutat, amelyben az ő tette, az udvarias viselkedés kikényszerítése a nézőtéren, lényegében az elmaradott kispolgári és feudális jellegű szemlélettel való küzdelmet is jelentette. Ebben az elképzelésben a mozi tere mint demokratikus tér jelenik meg, ahol a szocializmus előtti időszakból megörökölt társadalmi igazságtalanságok és osztálykülönbségek, valamint az ezekhez kapcsolódó káros viselkedésformák felszámolhatók.

Bár a legtöbb levélben a moziüzem-vezető már remek kapcsolatról számol be a közönségével, előfordul az utalás, hogy ehhez erőteljes nevelőmunkára volt szükség. A 13 fokos faggyal vagy kánikulával üzemelő mozi tere e tekintetben civilizációs tér, ahol a megfelelő viselkedés elsajátítandó. A mozi mint sötét, erkölcstelen tér és a nézők mint civilizálandó tömeg, már a mozi korai elterjedése folyamán meghatározó része volt a diskurzusnak. Az 1900-as évek Nickelodeon (ötcentes) mozijait az amerikai konzervatív elit egy része bűnbarlangnak tekintette, ahol különböző sötét dolgok zajlanak, és amelyek nézőit leginkább a veszélyes elemekként kezelt munkások és bevándorlók tették ki.[46] A hatalmas különbség azonban a film megítélésében állt. Míg a Nickelodeonokat veszélyesnek tartó amerikai elit a korai mozgóképben is a felforgatás

45 Pély, 1961. július 30.
46 Starr 2007: 295–326; Grieveson 2004: 11–36.

lehetőségét látta, ami erőszakos ingereket válthat ki, addig a szocializmus és persze a moziüzem-vezetőik is olyan eszközt csodáltak benne, ami maximális tiszteletet, figyelmet érdemel, és ami maga is a civilizáció eszköze.

A polgárdi moziüzem vezetőjének fentebb idézett leírása azért figyelmeztet, hogy maga az őszinteség – bármennyire a jó szándék vezérli – ugyancsak egy konstruált szerep része, és nem szabad mindent elhinnünk, amit az elbeszélő állít. A szerepnek való megfelelés részeként konkrét történetekkel próbálták alátámasztani a nevelés eredményeit. „A szovjet filmek megszerettetését a közönséggel a helyi pártszervezet és párttagok propaganda munkájával értük el."[47] „Közönségünket úgy neveltük, hogy megszeresse a szovjet filmet."[48] A szovjet film megszerettetésének eredményére nemcsak az idézett kéki és kiskundorozsmai vagy a Szovjet Film Ünnep kitűzött nézőszámát 258%-kal teljesítő kisbéri mozi vezetője volt büszke, ez máskor is visszatérő példaként jelentkezik a kézzelfogható kulturális előrehaladás illusztrálására (az elmondások szerint az összes mozi 22%-ában már a kedvencek között is ott voltak a szovjet filmalkotások). Ebben az esetben már érzékelhető némi ellentmondás – miközben a szovjet filmek megszerettetése nyilvánvalóan ideológiai szükségszerűség, maguk az érintett filmek, mint a *Ballada a katonáról* vagy a *Szállnak a darvak*, mint a szovjet modern film két korai remekműve, már messze nem nevezhetők ideológiai nevelő frázisoknak. A tartalom és a forma érezhető ellentmondása, akár a szocialista nevelés és szórakozás közti ellentmondás, feloldódott a népművelés elvont és a nézettségi tervszámok teljesítésének gyakorlati céljában, amihez így vagy úgy, de *jó filmek* kellettek.

Az idézetben megjelenő *propaganda* szó magában is egy izgalmas szemantikai közegben mozog. A diktatúrában magukat a művészeti vagy irodalmi alkotásokat természetesen nem volt engedélyezett propagandaterméknek nevezni. A levelek tanúsága szerint a kifejezés lényegében azt a tevékenységet jelentette, amit ma reklámnak nevezünk. A plakátok, műsorfüzetek és hangosbemondó mellett a hatalmas nézőszámokat lényegében az úgynevezett „szájpropagandával" érték el.

A „mozi dolgozói be vagyunk osztva 2–3 szervezet és üzemekhez a kapcsolat fenntartására. Az illető szervezetnél mindig azzal a személlyel vesszük fel a kapcsolatot, aki szereti a filmet és ő maga is rendszeres mozilátogató. Gyakorlatból tapasztaljuk, hogy ezen személyek sokkal nagyobb segítséget adnak, mint aki pl. a sportot kedveli."[49]

Számos esetben a moziüzem-vezetők kiszervezték a reklámot, voltak állandó közönségszervezőik, beosztva a helyi a tsz-hez, KISZ-szervezethez, tanácshoz vagy ipari üzemekhez. A „szájpropaganda" és a kiszervezett reklám meghozta az eredményét. Az egy-két ezres falvakban produkált 10-20 ezres nézőszámok mellett olyan egészen

47 Kiskundorozsma, 1961. augusztus 21.
48 Kék, 1961. augusztus 15.
49 Battonya, 1961. augusztus 17.

hihetetlen eset is előfordult, mint a Komárom megyei Tátban, ahol a 4400 fős városka mozijában 1960-ban több mint 120 ezres látogatottság jött össze.

A levelekből azonban az is kiviláglik, hogy a propaganda szó esetében a filmek reklámozása és azok eszmei, ideológia magyarázata, helyreigazítása nem ritkán összekapcsolódott.

> „Használjuk a község hangos bemondóját is, valamint a szóbeli propagandát, ill. a közönséggel való beszélgetési formát. Ilyenkor hívom fel a figyelmet a következő filmre, vagy a soron lévő filmre. Ilyenkor kerül megbeszélésre, hogy a filmnél mire legyenek figyelmesebbek, hogyan nézzenek filmet, hogyan értékeljék a látottakat. Az esztétikai nevelésnek is tág tere mutatkozik, mivel a beszélgetés után azonnal láthatják a film művészeti szépségeit. Ugyancsak itt adódik alkalom arra, hogy nézeteiket, meglátásaikat nyilvánítsák. Ez pedig oda vezet, hogy ha téves nézetei, meglátásai vannak, beszélgetés során helyes irányba tudom terelni."[50]

Az elbeszélések alapján úgy tűnik, hogy a játékfilm mint műfaj megkedveltetése, esztétikai értékeinek megismertetése összekapcsolódott a „helyes értés" elsajátíttatásának ideológiailag konstruált feladatával.

Számos levélből úgy tűnik, a moziüzem-vezetők természetesnek vették, hogy a faluban kevesek között ők birtokolják a kulcsot a nép neveléséhez, művelődéséhez, ami egy komoly, társadalmi felelősséggel teli szerep.

> „A közönséget nevelni kell. Ecélból gyakran lemegyek a közönséghez a szünetekben, s bizonyos dolgokat röviden helyes megvilágításba helyezek. A közönséget nagyon kell szeretni, hogy minden igényének kielégítése mellett a közönség is kielégítse a mi kívánságainkat." [51]

Érdemes itt felfigyelnünk a „lemegyek" kifejezésre. Visszatérő narratív elem a közönség mint egységes közösség, egyfajta nyáj leírása, akik folyamatos paternalista szellemű iránymutatásra, törődésre szorulnak. Másrészről viszont mint olyanok, akikhez, ha tisztelettel és szeretettel fordulnak a mozi dolgozói, akkor tőlük is ezt fogják visszakapni. A moziüzem-vezetők lelkiismeretesen képviselték a közvetítő szerepét, folyvást hangsúlyozták a film nevelő funkcióját, nyomatékosításképpen sokan még Lenin híres intelmét is beépítették mondandójukba. Közben pedig a nézők igényeit is hangsúlyozták, ha például a komolyabb drámák helyett a szórakoztató vígjátékokat hiányolták az adott mozi látogatói.

A moziüzem-vezető szerepének nevelő jellege három fő dimenzióra terjed ki. Egyrészt a faluközösség eszmei orientálására, a filmek „helyes értésének" átadására, a mozinak mint civilizációs térnek az irányítására, ahol az udvariasság, a kölcsönös tisztelet is a kulturáltság emelését jelenti, valamint elengedhetetlen alapja a film „helyes

50 Polgárdi, 1961. augusztus 19.
51 Kék, 1961. augusztus 15.

értésének" is. A harmadik dimenzió a mozi dolgozóival való kapcsolat, ahol az önkép paternalista jellege leginkább megmutatkozik, a civilizációs küldetéstudat pedig egy bensőségesebb szereppel kapcsolódik össze. „Mi a moziban úgy élünk, mint a testvérek, egymást segítjük, és ha valamelyik dolgozótársunknak problémája van azt együtt igyekszünk megoldani."[52] Persze nem minden elbeszélő éli bele magát ennyire feladatába, vagy oszt meg ilyen személyes jellegű információt, de a legtöbb esetben a mozi dolgozóival való viszonyt – a fábiánsebestyéni moziüzem-vezető szavaival – „kartársias, mondhatni barátiasnak"[53] írják le. A mozidolgozókra vonatkozó 1961-es központi munkarend-tervezet alapján egy ideálisan legteljesebb mozi hierarchiája az üzemvezető mellett gépészből, tekercselőből, aggregátorkezelőből, pénztárosból, jegykezelőből, takarítóból, portásból, fűtőből és filmszállító/pendlizőből áll. Természetesen ahogy haladunk a nagyvárosi moziktól a kisebb lélekszámú falvak mozijaiig, a teljesség úgy csökken, a kis falvak esetén az üzemvezető sokszor gépészi és egyéb feladatokat is ellátott.

A levelek alapján az üzemvezetők és a mozidolgozók kapcsolata tökéletesen megfelelt a központilag elképzeltnek, miszerint az üzemvezető „tartson fegyelmet, de közben ismerje meg a dolgozók problémáit, hallgassa meg őket, tartson havonta értekezletet is e célból". A paternalizmus itt egyfajta demokratikus szellemmel kapcsolódik össze, az egyéni problémák, nehézségek megvitatása, egymás támogatása, ami ugyancsak a közös küldetéstudatban és célban kapcsolódik össze. „Kapcsolatom a mozidolgozókkal jó. Ők azok, akik elsősorban segítséget nyújtanak a közönségszervezésben. Minden hó elején összeülünk, megbeszéljük a bemutatásra kerülő filmek tartalmát, valamint azt, melyik filmhez milyen propagandát fejtsünk ki."[54]

Ez a paternalista karakter mutatkozik meg a korszak egyetlen olyan filmjében is, amelyben moziüzem-vezetővel találkozunk: a *Nem ér a nevem* című vígjátékban. „Ilyesmiért kár otthagyni a pénztárt. Hiszen úgyis tudja, hogy én mindig rendbe hozom a maga dolgát" – mondja egy fővárosi mozi üzemvezetője (Györffy György) Etelkának, a jegyeladónak (Tolnay Klári), miután egy kellemetlenkedő vendég feljelenti őt a vezetőnél (22. *kép*). A mondat híven tükrözi a más filmekből is jól ismert jovális, atyáskodó figurát, aki kéretlenül is megoldja mások vélt vagy valós problémáit.[55]

A levelekben megjelenő karakterek között mutatkozó szociológiai különbözőségek ugyan szignifikáns eltérést nem tükröznek a narratív formákban, finoman mégis kirajzolják a moziüzem-vezető két típusát. A kevésbé iskolázott, társadalmi kapcsolatokkal kevésbé rendelkező – férfi és női – főállású moziüzem-vezetők esetén még

52 Kiszombor, 1961. augusztus 14.
53 Fábiánsebestyén, 1961. augusztus 9.
54 Tarpa, 1961. augusztus
55 Kritikát ez az 1961-ben bemutatott film nem fogalmazott meg a tipikus kádári figurával szemben, itt csupán egy fordulatot jelent a cselekményben, hogy miután a moziüzem-vezető észreveszi, hogy dolgozójával valami nincs rendben, minden bizonnyal – bár ezt a film csak sejteti – ő jár közben, hogy pihenésképpen beutalják az asszonyt egy kéthetes balatoni üdülésre.

22. kép. A dolgozójával figyelmes mozi-üzemvezető (Györffy György) és az ijedt jegyeladó (Tolnay Klári)

erősebb a fentebb vázolt szerény, engedelmes, folyamatos iránymutatást és ellenőrzést igénylő karakter. Míg a másik, arányában kisebb csoport, az iskolai tanítóké, igazgatóké, akik beágyazottabbak a helyi kultúrpolitikai rendszerbe, jellemzően tekintélyesebbnek mutatják be önmagukat, a nép felemelésének civilizatórikus küldetésére pedig öntudatosabban reflektálnak, mint olyan törekvésre, amelyet ők már jól ismernek, és amiért már régóta dolgoznak.

A mozik minden település és közösség életében egy kicsit mást jelentettek: bár ugyanaz a képkocka jelent meg a vásznon, de más fizikai és szociális környezetben. Ezzel együtt a moziüzem-vezetők által elképzelt mozi mégis nagyon hasonló módon elevenedik meg. Ennek okát részben abban kereshetjük, hogy a moziüzem-vezetők a rendszerhez való alkalmazkodás során elsajátították azt a szubjektív narratív keretet, amelyben a saját szerepüket, jelentőségüket és a saját, a közösség, valamint a mozi hiányosságait egyazon narratívában tudják elbeszélni. Saját szerepük megértése és érzékelésének folyamata szervesen összekapcsolódik az ideológia által kínált nyelvi struktúra elsajátításával. Miközben lényegében elmesélik a hatalomnak a saját kultúrpolitikai eredményeit és hiányosságait, őszinte lelkesedés, küldetéstudat vezeti őket, olyan belső motiváció, amely szétválaszthatatlan a néhol szervilizmusba hajló

megfelelési vágytól, személyes szinten viszont túl is mutat rajta. Úgy alkalmazkodtak a kultúrpolitika által kínált önértelmezési kerethez, hogy közben azt érezhették, céljuk olyannyira valóságos és fontos, hogy az őket körülvevő világot is jobbá tehetik.

32. A szerep átértékelődése

Az üzemvezetők a mozi soha nem látott szárnyalásának pillanatában is számos tényezőt megjelöltek, ami valamilyen módon fenyegető a küldetésükre és az elvárt látogatottság teljesítésére nézve. Ezek között egészen figyelemreméltó részleteket is találhatunk, mint például a nézők számára nem elég kifejező, túlságosan absztrakt filmplakátokkal vagy a mozit szándékosan kerülő pedagógusokkal és a helyi szervek vezetőivel szemben megfogalmazott panaszok. A legsúlyosabb fenyegetést azonban kétségkívül a televízió térnyerése jelentette. A tévét a moziüzem-vezetők közel fele potenciális veszélyforrásként írja le, ami már 1961 első felében érezhetően csökkentette a nézettséget. 1958-as indulása után három évvel, 1961-ben az előfizetők száma már 200 000 felett járt. A moziüzem-vezetők elmondása szerint jellemzően az üzemek, esetleg a pártház, kultúrotthon vagy Balatonon az üdülő rendelkezett saját tévékészülékkel. Általában ingyenesen nézhették így ugyanazt a műsort, sőt már kicsivel bővebb tartalmat, mint a moziban, hiszen számos film a mozis bemutatóval egy időben vagy még az előtt adásba került. A falu lakói fokozatosan kikerültek a mozi civilizációs, nevelő teréből, a tévéért elmenni „még csak nem is kellett messze, esetleg a szomszédhoz, ahol mellette kellemesen cigarettázhat beszélgethet is" az ember.[56]

Az elképzelt szocialista mozi csillagának lehullását azonban nem kizárólag a televízió térhódítása jelentette. Valójában a népnevelő mozi mint civilizációs projekt, egyúttal a társadalmi küldetéstudattól fűtött moziüzem-vezetői szerep – bármennyire is a csúcson volt a szocialista mozi – szinte már ebben a pillanatban is retrográdnak nevezhető. Ahogy felemelkedett, máris leáldozóban volt, ugyanis a kultúrpolitika a hatvanas években fokozatosan elengedte a szocialista embertípus megteremtésének vízióját, és engedett a fogyasztás, a tömegszórakoztatás igényének. Ezt a folyamatot csak erősítette az új igényeknek és a tudatformálás új módszereinek jobban megfelelő televízió terjedése. A mozi lassan megszűnt civilizációs térnek lenni, a mozgókép befogadása fokozatosan átkerült egy privát térbe, a néző pedig magára maradt filmélményeivel – de már a kezében volt a mozgókép-illúzió megfejtésének kulcsa.

56 Agyagosszergény, 1961. augusztus 12.

ÖSSZEGZÉS

„Késő este volt, mikor K. megérkezett. A falu vastag hó alatt pihent.
A várhegyet nem lehetett látni, köd és sötétség vette körül,
a nagy kastélyt a leghalványabb fény sem jelezte.
K. sokáig állt a fahídon, mely az országútról a
faluba vezetett, és fölnézett a semmibe."
(Franz Kafka: *A kastély*)

A kötet fejezetei során a film és az ideológia társadalomtörténeti összefüggéseit és a totalitárius állapotból poszttotalitárius állapotba való átmenet folyamatát a narratívák kulturális és ideológiai szerepének beemelésével igyekeztem láthatóvá tenni. A filmkészítés folyamatait egyrészt mint társadalomtörténeti gyakorlatokat vizsgáltam, amelyek során különböző szereplők építik fel egy adott társadalmi valóság ábrázolását, másrészt mint ideológiai eszközt, amely a valóság megteremtése és uralása mellett a jelen politikai és szociális állapotának stabilizációját szolgálja.

A kötet fejezetei a film teljes útjába betekintést nyújtottak, az ötlet megszületésétől egészen a bemutatásig és fogadtatásig. Ezáltal nemcsak a korszak filmjeinek cselekmény- és társadalomábrázolási mintái váltak láthatóvá, de azok az intézményi, ideológiai gyakorlatok, valamint kritikai diskurzusok és társadalmi elképzelések is, amelyek a filmes történetalkotással kapcsolatosan működtek. Ez a célkitűzés összeköti a dramaturgiai tanácsok vitáin összeütköző érveket, a film szerzőiségéről szóló vitákat, a filmkritikai diskurzust és a moziüzem-vezető vetítést követő eligazítását a látottakról. A társadalmi gyakorlatok, diskurzusok és filmes ábrázolásmódok mikroszkopikus vizsgálatánál két egymással párhuzamosan zajló jelenség is megmutatkozott. Egyrészt rövid távon továbbra is megmaradt az egységes, reprezentatív történet megalkotásának célkitűzése (elsősorban a legfontosabb legitimációs események helyes narrációjának elvárása kapcsán), emellett ugyanakkor elindult a múltról és a rendszer jelenéről szóló kifejezésmódok polarizációja, valamint az ezek megteremtése feletti hatalmi kontroll csökkenése. Ez a folyamat kedvezett az egyéni szerzői koncepciók kiteljesítésének, ehhez kapcsolódóan pedig egy sokszínűbb – a cselekmény mellett a vizualitásra, metaforikus nyelvre és összetettebb jelentésekre épülő – filmes kifejezésmód kialakulásának.

A lazítás és szorítás ellentmondásos dinamikája a filmkultúra különböző területein – a tervezés-gyártás, ellenőrzés, bemutatás és fogadtatás – szimultán jelentkezett, és egy korlátozott, de részlegesen mégis produktív párbeszédet eredményezett a különböző szereplők és érdekek között. A korszak átmeneti (részlegesen decentralizált) gyártási mechanizmusaiban a sztálinista örökség továbbéléseként a párt, az állam és a stúdiók funkcionáriusai sem eresztették ki a kezükből a filmek formálójának szerepét. A legegyszerűbben kontrollálható textuális tartalom és ennek megfelelően a filmkészítés folyamatában legkönnyebben alakítható forgatókönyv kérdése ekkor is a figyelem középpontjában maradt. Ez két különböző – a mítoszok kapcsán ismerős – réteget érintett, egyrészt a szövegszerűen létező tartalmat, másrészt a történetből levonható, általános

érvényű mondanivalót. Ebbe a két kulturális kódba igyekeztek belekapaszkodni a filmkészítés társadalmi mezőjének szereplői. A megszülető karakterek attitűdjének, egyes filmjelenetek dinamikájának vagy a cselekmény valamely fordulatának alakításával igyekeztek a megbízhatóbb káderek (legyenek akár írók, akár stúdió-igazgatóhelyettesek) az ideológiai elvárások felé mozdítani az alkotói elképzeléseket. A stúdióvezetők és a kompromisszumra hajló filmkészítők pedig ugyancsak ezeket próbálták úgy árnyalni, esetleg tompítani, hogy az még megtartson valamit az eredeti koncepcióból, de már megfeleljen a párt és a minisztérium elvárásainak.

A forgatókönyvírással kapcsolatos diskurzus elemzése világít rá, hogy ez az intézményi-alkotói gyakorlat az ötvenes évek végére, hatvanas évek elejére egy olyan állapotot eredményezett, amely lényegében minden fél számára kedvezőtlennek tűnt. Ezek az elégedetlenségek pedig már egy szűkösen polarizált diskurzusban is meg tudtak jelenni. Míg az 1953 előtti időszakban egyértelmű volt, hogy a megszülető filmek birtokosa, megteremtője és artikulálója szinte kizárólagosan az állampárt, addig 1956 után bizonytalanná vált, hogy ki is a filmek szerzője. A párt nem mondott le az elbeszélés feletti kontroll gyakorlásáról, a decentralizált gyártásrendszer és a *soft*-cenzurális beavatkozások viszont nem tudtak megfelelő színvonal-emelkedést jelenteni. A párt és értelmiség dogmatikus szárnya ideológiai, a művészeti szabadság kitágítása mellett érvelők pedig esztétikai hiányosságokat konstatáltak. A párt és a filmkészítők közötti informális paktum és egyensúlyi állapot végül a hatvanas évek közepére állt be, mikor a desztalinizációs folyamat fontos lépéseként Magyarországon is önállóbb alkotócsoportokat hoztak létre a filmgyáron belül, és a szerzői film megerősödésével a rendező vált a filmek autonóm alkotójává, szemben a Központi Dramaturgia decentralizálása és a szerzői teória révén kettős nyomás alá kerülő forgatókönyvíróval.

A filmvásznon megelevenedő társadalmi valóság tekintetében két fontos ideológiai jellegű probléma szimultán jelentkezett. Egyrészt az a dilemma körvonalazódott, hogy hogyan lehet egységes narratívában elbeszélni a marxizmus–leninizmus általános világmagyarázó teóriáját, a kádárizmus pragmatikus normalizált világának önidentifikációs karakterével – ezáltal a kommunizmus eddigi valóságától különböző alternatívát kínáló önreprezentatív filmet megteremteni. Ennek a kihívásnak a korszak egyik domináns műfaja, a vígjáték volt képes megfelelni, amely talán a legközelebb állt a kor ideológiájának szellemiségéhez, jelenléte is karakteres: sem előtte, sem ezt követően nem volt ilyen nagy arányban jelen a szocialista filmkultúrában. A műfaj sikeresen teremtett meg egy olyan kulturális projektet, amely alkalmas volt az új rezsim önképének megteremtésére, a párt és a társadalom kapcsolódási pontjainak kitapintására, valamint az ideológiai indoktrináció és a fogyasztás-szórakoztatás összehangolására. A vígjáték műfaj képes volt egységes reprezentációs keretben összhangba hozni az apologetikus és a szimulált önkritikus energiákat, a „normalizált jelen" derűjének és kihívásainak ábrázolása mellett, a *jóindulatú humor* révén nevethette ki a néző a pártállam autoritásait, úgy, hogy azok mégis megtartották emberi arcukat, és a rendszer legsúlyosabb igazságtalanságai és embertelenségei is rejtve maradtak.

Különösen sikeres önreprezentációs mintának tekinthetjük a *Kölyök* című filmet, amely azon kevés alkotások egyike volt, amely egyszerre tűnt a párt és az annak céljait kiszolgáló kritika számára sikeres identitás- és imázsteremtő alkotásnak, és egyszerre találkozott a nézők igényeivel is. A *Kölyök* úgy tudta összekapcsolni a korai kádári szocializmust szimbolizáló külső fizikai világot (Sztálinvárost, a Dunai Vasművet, a frissen épült lakótelepeket) a főhős belső értékeivel (a frissességgel, életigenléssel és tisztasággal), hogy az ne az ötvenes évek dogmatizmusát idézze. Emellett egy olyan karakterfejlődési ívet rajzolt meg, amely ugyancsak tetszetősen illeszkedett az új rezsim önképéhez: a jóraváló, lelkes hősnő, akinek bukdácsoló útkeresése a tiszta jószándék és a közösségért tenni akarás céljai mentén alakul, és akit végül nem a túlbuzgó hatóságok (gyárvezetés, rendőrség) igyekezete, hanem a szerelem vezet el a vágyott közösségi léthez.

A szórakoztató műfajok felfedezése egy másik fontos utat nyitott meg a kádári kultúrpolitika számára, amely évtizedekre – egészen máig hatóan – meghatározta a politikai kommunikáció formáját és a társadalom kultúrafogyasztásának szokásait. Míg a játékfilmek esetében a szerzői film dominanciája miatt a komédia műfaj visszaszorult, helyét részben – az alkotói elképzelésekhez jobban illeszkedő és sok esetben már a kádári kompromisszumok határait feszegető – szerzői filmes szatírák vették át,[1] úgy a szórakoztató műsorok a hetvenes évektől egyre inkább a televízió képernyőjére költözhettek. A párt, számos illuzórikus projekciója mellett is, hamar, már a hatvanas évek közepén kétségtelen tényként könyvelte el, hogy a televízióval minden addiginél hatalmasabb propagandaeszközt kapott a kezébe.

A másik meghatározó dilemma ugyancsak a korszak Janus-arcú természetéből következett. Vajon hogyan lehetséges egyszerre megfelelni a valóságábrázolás és belső önkritika ideológia által megfogalmazott elvárásának és a kimondott-kimondatlan pártos apologetika tovább élő követelményének? Ez a dilemma kifejezetten erősen jelentkezett egy olyan politikai értelemben kulcsfontosságú projekt esetén, mint a szövetkezeti mozgalom, amelynek sikeressége alapvető legitimációs feltétel volt Kádár számára, így nem kevés energiát fektetett a párt a hivatalos változat megteremtésébe. Ugyanakkor az ideológiai direktívákhoz tökéletesen illeszkedő cselekmény ekkorra felbomlik, mert (a politikai szándéknak megfelelően) a történetekbe a „valóság", a tapasztalat szintjét is be kellett emelni. Az '56 utáni téeszesítésről szóló filmek ezt az áthidalhatatlannak tűnő akadályt nem is voltak képesek átugrani, zavaros alkotások jöttek létre, amelyek nem tudtak egységes reprezentációs keretet nyújtani,[2] és amelyeknek a szövetéből az ideológiai üzenetek már kilógtak. Ez a disszonancia pedig minden kultúracsináló művész, politikus vagy káder számára zavaró tényezőt jelentett. Ez az elégedetlenség pedig ugyancsak erősítette a rendszerszintű átalakítások kívánalmát.

1 A szatíra különutassága abban is erőteljesen megmutatkozik, hogy ez a műfaj válik az 1960-as évektől a legélesebb társadalom- és rendszerkritika megfogalmazójává.

2 A kevés kivétel egyike a *Kölyök* c. film.

Bármennyire csökkent tehát a totális, marxista–leninista direktívák szerepe a korszakban, a történetek fontossága továbbra is megmaradt, de – akárcsak általában az ideológia funkciója – elvontabbá vált. Továbbra is komoly erőfeszítések történtek olyan elbeszélések megformálására, amelyek a korai Kádár-korszak „új, normalizált" valóságát és annak értékeit képesek megjeleníteni, amelyek ugyan a rendszer önképét hivatottak erősíteni, mégsem illeszthetők be a szocialista társadalom fejlődésének marxista–leninista jellegű nagy mítoszába, amelyek nem kérlelhetetlen, eldöntött, dogmatikus igazságokat fogalmaznak meg, de amelyek képesek a nagy, világtörténelmet és társadalmat átfogó állításokat a magánélet mesevilágának dimenziójába levinni.[3] Időbeliséget teremtenek, de elsősorban a jelenre koncentrálnak, a múltat pedig döntően arra használják, hogy az önkritikával kezelt korai szocializmusból milyen tanulságokat kell levonni, hogy egy jobb jövő épülhessen. A jelenre koncentráló emberi idő középpontba állítása azt is jelentette, hogy a mítoszokra jellemző örök érvényű igazságok elvesztették jelentőségüket, hiszen azok is felülről a társadalomra kényszerített dogmák hatását kelthették volna.[4]

A narratív reprezentációs keret megalkotásának történetét tekintve tehát a korszak újdonsága az 1953 előtti időszakhoz képest, hogy a társadalom ábrázolásának nem voltak magától értetődő formái. A párt 1958-as művelődéspolitikai irányelvei is kinyilatkoztatták, hogy az ideológiai elvárásoknak való megfelelésen túl azok meghaladása is ideológiai feladattá vált. A totalitarizmus leépülése éppen abban mutatható ki, hogy a szövegszerűen létező és elérhető ideológia lassan eltűnik, egyre kevésbé a szöveg hordozza azt. Bonyolultabb, informálisabb szociopolitikai relációk lesznek azok, amelyekben az ideológia láthatóvá válik. Az átmeneti időszak végén, a hatvanas évek második felére a forgatókönyvek feletti kontroll privilégiumát a párt végleg kiengedte a kezéből. Zöld utat kapott az a filmművészeti tendencia, ami az újhullám szellemében a szerzőiséget helyezte középpontba, és a szövegszerűség felől a vizuális megvalósítás

3 A korszak filmtörténetileg is elismert újítása, a magánélet filmes megjelenítése tehát nemcsak a sematikus formáktól távolodni akaró rendezők, forgatókönyvírók, de a kultúrpolitikát képviselők számára is kedvező fordulatnak látszott.

4 Tágabb kultúrtörténeti értelemben itt is a narratívák deszakralizációjának egy lépcsőfokát érhetjük tetten. Ez jelenti egyrészt a nagy narratívák felbomlását, a narratívák egymásmellettiségének kialakulását. Másrészt pedig annak az örökkévaló mondanivalónak az eltűnését, amely a mítoszok szöveg feletti jellegében nyilvánult meg. Maga a poszttotalitárius rendszer az, amely elengedi ennek a mondanivalónak a szakrális jellegű természetét, amelyet – bármennyire kérdés, hogy valós hit táplálta-e – a totalitárius diktatúrák még igyekeztek bizonyos módokon megteremteni. Ez a szemléletbeli váltás egyenes következménye a totális magyarázatokra épülő diktatúrák sikertelenségének. Az egymás mellett élő – akár felcserélhető – elbeszélések megjelenése részlegesen az 1945 utáni kapitalista kultúripart idézi, ahol a művészeti alkotások jelentést elveszítő, könnyen fogyasztható, végtelen mellérendelő permutációként kezdtek megjelenni. Hogy ez Magyarországon csupán 1990 után következett be, a létező szocialista rendszer jellegéből, az állam által – és nem a nézőszámok alapján – finanszírozott kulturális rendszerek miatt történhetett.

mélyítése felé mozdult el. A filmművészeti szcéna képviselőihez hasonlóan a párt is adaptálódott, és elfogadta a film megváltozott helyét a szocialista kultúrában, ami a tudatformálás helyett a sokasodó esztétikai érdemeinek köszönhetően a nemzetközi presztízs emelése[5] és a magyar filmkultúra keleti blokkon belüli viszonylagos szabadságával egyfajta demokratikusabb önkép reprezentálása lett.[6]

A kultúra politikai gazdaságtanának 1953 előtti – alapvetően *top–down* jelleg mentén leírható – működése tehát alapvetően átalakult. Bár a politikai-ideológiai elvárások alapján helyes reprezentációs forma ekkor sem volt egészen magától értetődő,[7] az mégis egyértelmű volt, hogy a művészeti megvalósítás alárendelődött az ideológiai tartalom feljebbvalóságának. Az ideológiai direktívák megvalósításának helyére immáron a művészeti ábrázolás által megjelenített, önállóbb kifejezésmódok kerültek, amelyek nemcsak igazodni próbáltak az ellentmondásossá váló ideológiai elvárásokhoz, de ki is bővítették a rendszer – a kádárizmus mellett elsősorban a szocializmus – önképének, múlt-, jelen- és jövőértelmezésének horizontját. Részben az ellentmondások, részben a tudatos önkritikai reflexió révén megbomlott a viszony a „hivatalos" és a „nem hivatalos" narratívák között. A korai kádárizmus így alakult át egy megfoghatatlan, csupán a légkörben létező entitássá. Ez az ellentmondásos átmenet jól megmutatkozik a téeszesítés eseményeinek ábrázolásmódjában, ahol a pártállam elvárásai már nem feltétlenül találkoztak a poszttotalitárius ideológia által biztosított eszközökkel. A puha keret már nem biztosított egy lineáris, zárt idődimenziót – a múltat, jelent, jövőt – lefedő reprezentációs felületet. Ami viszont a totalitárius logikából megmaradt, az a politikailag fajsúlyos események rugalmas magyarázata, amely meghatározó, könnyen alakítható fogalmakkal, értelmezhetőségi stratégiákkal igyekezett a folyamatok feletti laza kontrollt fenntartani.

Míg korábban a „nagyelbeszélés" alapjaiban határozta meg az ábrázolható cselekményt, azt, hogy milyen hősök állnak a szövetkezet, a munkáskórus vagy az állami áruház élén, a korai kádárizmus egyfajta projekciós felületként működött, elbeszélésében a szocializmus ideológiája csupán egy tényezőt jelentett, amelyhez valamilyen módon kapcsolódni kellett. A nagyelbeszélés elvesztése és a felépítésére tett sikertelen kísérletek következményeként a nagy egész helyére bizonyos értelemben a részletek kerültek, amelyek kidolgozása kevesebb alakító-kontrolláló energiát igényelt. Ezekből a részletekből már nem is volt szükséges, hogy egységes elbeszélés álljon össze, elemenként rugalmasabban alakíthatóan, újrarendezhetően, újraértelmezhetően működhettek,

5 Ez a filmesek és a kultúrpolitika között megkötött hallgatólagos egyezség a filmek tartalmában is egyfajta konszenzust jelentett. A nagy társadalmi tételeket felvonultató filmek a korszakban mindkét fél elképzeléseinek megfeleltek, és nem mellesleg a nemzetközi fesztiválporondon is sikeresnek bizonyultak. Ezt a konszenzust mondták fel a filmkészítők a 70-es években, mikor a kollektív kihívások helyett egyre inkább az individualizálódást, elidegenedést kezdték tematizálni.

6 Ez a különbség kifejezetten látványos volt az NDK-val vagy Romániával való összevetésben, de az 1968 után visszakeményedő csehszlovák rezsim tükrében is.

7 Analógiaként említhető, hogy például az 1953 előtti irodalmi szcéna egyes szereplői sem ugyanazt értették a szocialista realizmus fogalmán, lásd Schreibner 2014.

immáron kevesebb kényszerítő erővel, a társadalom számára megfoghatóbb és az ideológia és valóság között könnyen lebegtethető módon, mint a magánélet és a szerelem megjelenítése a korabeli vígjátékokban.

A Geertz által kiemelt új szimbólumok megjelenésének folyamata a korai Kádár-korszak reprezentációjának kialakításában is kimutatható. A vígjátékokban a depolititizált magánéleti világ ábrázolása vagy a rendszer tekintéllyel rendelkező személyeinek óvatos kinevettetése olyan új szimbólumok, amelyek a teljes Kádár-rendszert meghatározták. A limitált önirónia, és annak látszata, hogy a rezsim nem gondolja magát annyira komolynak, jól összetalálkozhatott a társadalom tagjainak közérzetével, akik tehetetlenségükben inkább élni, mint emlékezni akartak. A korszak vígjátékaiban a kádári normalizált jelen víziója már felmutatja az esszenciáját a kádárizmus „állandósult jelen" állapotának, amelyből sem a múlt történelmének feldolgozása, sem az igazságosabb jövő víziója nem mutat kiutat. Ugyanakkor ez az átmeneti időszak még az ideológiai reprezentációk versengését jelenti. A kollektivizálás elbeszélésében még elsősorban azokat a reflexeket találhatjuk meg, amelyek az 1954 előtti korszakban alakították az ideológia és a filmművészet viszonyát. A téeszesítés valós eseményeit a párthatározatokban foglalt ideológiai történetvázhoz igyekeztek igazítani, ez viszont ellentmondásba került az ideológia másik szintjével, a mindennapok valósága – a tapasztalatok – megjelenítésének elvárásával, ami így zavaros mondanivalót eredményezett.

A *Miért rosszak a magyar filmek?* rendezőkaraktere – közvetve nyilvánvalóan maga az író, Csurka – 1963-ra értette meg e két versengő elvárás dominanciáját, mikor családottságában azt ecseteli a film forgatókönyvíró-hősének: „két dolog előtt zöld az út, a szövetkezeti probléma meg a vígjáték." A témák versenye túlmutat önmagán, szimbólumrendszerek, elbeszélésmódok és értékvilágok versenyéről van szó. A kádári vezetés szempontjából aligha lehetett kérdés, hogy ezek közül melyik jelenti a követendő utat, a vígjátékok által megalkotott új reprezentációs formák nemcsak a párt, de a filmkritika és a közönség számára is vonzóbbnak tűntek, mint a zavaros, politikaízű szövetkezeti filmek. Hogy ez az ábrázolási forma miért nem határozta meg aztán a magyar játékfilm-műfajt, és miért költözött elsősorban a televízió területére, azt a filmes szakma és az állampárt között a hatvanas évek közepén körvonalazódó egyezség magyarázza. Ahogy a szerzői film teóriája és azzal összefüggésben a rendezőközpontú filmgyártás megerősödött Magyarországon, a rendezők intenciójuk alapján egyre hangsúlyosabban távolodtak el az elbeszéléstől és közelítettek a vizualitás elmélyítéséhez. A történetmesélésen keresztüli kontrollt – ahogy láttuk – a párt fokozatosan engedte ki a kezéből, nemcsak a párt felső vezetésében, de fokozatosan a kultúrpolitikát megvalósító filmgyári káderek tevékenységében is. A hatvanas évek közepére ezt az engedményt – az önkritika és limitált valóságábrázolás folyamatának folytatásával egyetemben – megkapták a filmkészítők, a párt pedig cserébe megkapta a díjnyertes filmeket és a filmek által a szabad, demokratikus rendszer képének közvetítését külföld felé.

A hatvanas évek végéről visszatekintve ez a folyamat filmtörténeti értelmezésben is elnyerte utólagos legitimációját. Ekkor már úgy értékelték – és alighanem ez a kurrens

filmesztétika ítéletétől sem állna nagyon távol –, hogy a magyar film „művészi szintre" emelésének útján az ötvenes évek elejének sematizmusa után 1954-től egy „érési folyamat" indult el. Ez az átmenet „1956 eszmei zűrzavara" miatt elég hosszúra nyúlt, mégis a hatvanas évek második felére elvezetett a megújult, „sajátos és meghatározott vonásokat mutató művészet" szintjére.[8] Úgy tűnik tehát, hogy a korszak filmtörténete is magáévá tette azt az ideológiailag elvárt önértelmezést, ami a hibák felismerésétől a fokozatos fejlődés útján vezet el az aranykor időszakáig. Ebből a nézőpontból a magyar film megszületésének grandiózus utazása jelenti az átmenetiséget.

A korszak átmeneti jellegét másrészről a kísérletezés és adaptálódás dinamikája jelöli ki, mind a párt, valamint az ideológia gyakorlatba való átültetésével megbízott káderek, mind a filmkészítők részéről. Ha szó szerint olvasnánk a párt Politikai és Központi Bizottságának belső dokumentumait, akkor úgy tűnhetne, hogy valós elképzelés mutatkozott egy szocialista filmes gépezet megteremtésére, amely alapvetően tudatformáló, ideológiaközvetítő szerepet töltött volna be. Ugyanakkor két fontos tényező is árnyalja ezt a képet. Egyrészt a kultúrpolitikai nyomásnak, a cenzúra erősítésének az érveit részben a dogmatikusok elvárásainak tett gesztusként is értékelhetjük, főként a nagy kötéltáncos, Kádár János részéről. Másrészt e célok – legalábbis verbális – kinyilatkoztatását követően a párt azzal a tanulsággal szembesült, hogy a sztálini centralizált (film)kultúragyártás rendszerét ugyan hatékonyabbá tették, a születő filmek mégsem alkalmasak a vágyott célra, nem képesek megteremteni azt a diszkurzív-reprezentatív teret, amelyben az új szocialista embertípus elnyerhetné formáját. Ez a folyamat a korszak filmeseitől, filmgyári dolgozóitól is a kísérletezés és adaptálódás gyakorlatainak elsajátítását követelte meg. A filmrendezők, dramaturgok, forgatókönyvírók és stúdióvezetők egyszerre tanulták meg a szocialista filmkultúra, cenzúra működését és a bizonytalanság magabiztos ábrázolását. Számos alkotó ekkor talált rá azokra a filmnyelvi eszközökre, ábrázolásformákra, amelyeken keresztül akár a társadalomkritika, akár az emberi lét mélyebb – nem a politikum világában értelmezhető – rétegei is megjeleníthetővé válhattak.

A korszak a filmművészet és a szocialista pártvezetés viszonyának alakulását tekintve kétféle nézőpontból is értelmezhető. Talán az egész 20. századot tekintve nem volt a filmművészet ilyen direkt politikai reflektorfényben, a gyártási kapacitás sokszorosa volt az előző évekének, az irodalom tudatformáló szerepének csökkenésével pedig a film – a lenini elvnek megfelelően – kiemelkedő helyzetbe került a művészetek között. A korszak átmenetiségét ebből a szempontból értékelhetjük úgy, mint amely az adaptálódás, kompromisszumok közös elsajátítása révén a hatvanas évekre megteremtette az egyensúlyt. Ez a folyamat részben a sztálinista centralizált filmgyártási intézményrendszer átalakításával, fenntarthatóbbá és hatékonyabbá formálásával írható le, másrészt azzal a tudati-ideológiai folyamattal, amelynek során a párt- és kultúrpolitikai

8 Nemes 1968: 7.

vezetők és a művészek-értelmiségiek valóságértelmezése fokozatosan közeledett egymáshoz, ami végül a hatvanas évek kompromisszumához vezetett. Ugyanakkor van egy másik értelmezési lehetősége is a korszak átmenetiség- és változásjellegének. Egy ideig legalábbis az utolsó, sikertelen projektet láthatjuk benne, amikor Magyarországon egy diktatórikus rendszer megpróbálta a játékfilmgyártást direkt tudatformáló, ideológiaközvetítő médiummá alakítani. A kádárizmus kultúrpolitikájának rugalmasságát mutatja, hogy egy alapvetően sikertelen projektet a belátás és kompromisszum révén mégis sikerré tudott konvertálni, mindezt úgy, hogy a „rossz magyar filmek" kora után a magyar film „aranykorának" megalapozójaként tetszeleghetett.

Ha az ideológia, film és történetmesélés hármasát tekintjük, akkor a korszak változó jellege teljes egészében úgy írható le, hogy a nagyelbeszélést (a marxizmus–leninizmus és annak leképeződései) a tömegfogyasztást szolgáló, a nagyívű társadalmi vízió helyett a jelen politikai szükségleteit kielégítő normalizált kisvilágok könnyedsége váltotta fel. Ezek az elbeszélések már részben az ideológia kiüresedett helyét próbálták volna kitölteni, elmagyarázni annak új társadalmi szerepét, ugyanakkor a korábbi szocialista vízió már csak részlegesen jelenthette az ehhez szükséges üzemanyagot. Fontos ugyanakkor azt is látni, hogy ez a történész utólagos értelmezése, a kor embere számára mindez aligha volt ennyire kézzelfogható. A forrásokat vizsgálva ők valami olyasmit érezhettek, hogy az addig megfoghatóbb ideológia tartalma és megjelenése is elvontabbá válik.

A korszak kulturális diskurzusa, ennek részeként a filmkultúrával kapcsolatos viták is ellentmondásos képet mutatnak. Egyik oldalról ezeknek rendre a szimulált vita, szimulált demokratikus párbeszéd jellege domborodik ki, mind a Dramaturgián a filmek átalakításával kapcsolatos, mind a filmkritikai és teoretikus diskurzusban. Ennek megkerülésére, a valamivel rugalmasabb szabályok kijátszására az alkotók kialakíthatták saját művészi stratégiájukat, például Jancsó Miklós egy idézett visszaemlékezésben részben az egész alkotói stílusát egy ilyen rugalmas alkotói stratégiának – saját szavával „virágnyelven" való beszédnek – a kialakításához kapcsolja. Ugyanakkor ezzel párhuzamosan úgy tűnik, hogy a viták résztvevői sok esetben valóban úgy gondolták, hogy a nyilvános vita révén immáron valós eredmények érhetőek majd el, és az ígéreteknek megfelelően nem minden a párt és az állam zárt ajtajai mögött dől majd el. A mából visszanézve sem könnyű eldönteni, hogy ezeket a döntéseket mennyiben táplálta valós hit egy demokratikusabb világban, és mennyire inkább a játékszabályokhoz való alkalmazkodás része volt. Azt viszont e korszak tanulságai is nyilvánvalóvá teszik, hogy a sötét, elnyomó diktatúra (jelenben is domináns) toposza mellett az ellenállás–megalkuvás kétosztatú skálája sem alkalmas a film és hatalom összefonódásának árnyalt értékelésére.

A korai kádárizmus ideológiájának másik – az egész rezsimet a következő évtizedekben meghatározó – kulcseleme a jól adagolt önkritika volt. A rendszer kulturális alkotásainak kritikája teret engedett a dogmatikusabb hangoknak is, akik hiányolhatták a direktebb indoktrinációt az alkotásokban és a kontroll erősítését gyártásuk folyamata felett, de magába engedte a kádárista társadalom és elit szoft-kritikáját is. A téeszdrámák

és a normalizálódó világ komédiái két lehetséges ideológiai visszatükröződést kínáltak ennek megvalósítására, és végső soron utóbbi nyerte el a korai kádárizmus karakterének megformálásáért járó elismerést. A drámai műfaj a téeszesítés esetén nem lehetett kifogástalanul sikeres, az önkritikán túl ugyanis nem igazán tudta valós alternatívaként bemutatni a szocialista jelent és jövőt – elvesztek, művészetileg és politikailag is részben hiteltelenné is váltak azok a társadalomformáló energiák, amelyek még 1945 után megvoltak. A drámával ellentétben az új ideológiai légkör a komédia műfaján keresztül tudta artikulálni önmagát, miközben bájos esetlenséggel mutatta be a kádárizmus hétköznapjainak nehézségeit, mindezt viszont már egy normalizálódó világ keretein belül, ahol a kisvilág, a magánélet konfliktusai vannak a középpontban. A kádári kultúrpolitika jól mérte fel, hogy a szórakoztatás nemcsak az 1956-os feszültségek levezetése és a figyelemelterelés rövid távú eszközeként működhet, de a társadalommal kötött kádári alku fajsúlyos eleme lehet a következő évtizedekben, amely elfogadhatóbbá és szerethetőbbé teheti az állandó jelen kádári valóságát. Az 1956 és 1964 között születő vígjátékok prototípusnak tekinthetőek, amelyek már ekkor megengedték a nézőknek, hogy ne csak magukon, de egy kicsit az eliten is nevethessenek, megmutassák, hogy a hatalom képviselői sem sokban különböznek az átlagemberektől.

Ez az önkritika volt a motorja a korszak szimulációs jellegű diskurzusának, ami a demokratikusság és a pluralizmus díszletei között biztosította a társadalmi-kulturális feszültségek részleges levezetését. A folyóiratok számának és tematikai bővülésének fényében úgy tűnhetett, hogy egy sokszínű nyilvánosság alakul ki. A hatalmas mennyiségű filmkritika ugyanakkor – egy-két kivételtől eltekintve – mégsem tükrözött egymástól drasztikusan eltérő nézőpontokat. A legtöbb kritika lényegében olyan, az ideológiai szövegekből és párbeszédekből ismert kulcsfogalmakat igyekezett szembesíteni a bemutatott filmekkel, mint például a „mai valóság". A kritikai diskurzus szimulált jellegét erősíti az is, hogy ezen az egyébként igen szubjektív fogalmon megszólalásig hasonló valamit értettek. Mindez azt a hipotézist erősíti, hogy a filmkritikusok is a korszak reprezentatív történetét keresték a filmekben. Jól tükrözi a „valósághoz" való viszonyukat, hogy ezt leginkább a friss, örökmozgó sztálinvárosi lányka felnőtté válásának cselekményében látták meg.

Míg a budapesti centrumban ezek a nagy horderejű változások történtek, a falusi mozikig ezeknek legfeljebb halk visszhangját vitte el a szél. Mikor a központban ideológiai lazulás, intézményi decentralizáció zajlott, és az első, új hullám szellemében fogant filmek készültek, a vidéki mozikat még mindig azokat tudatformáló, civilizáló-nevelő eszközként elképzelő, lelkes üzemvezetők igazgatták. Egy olyan környezet tárul elénk, ahol a filmek „marketingje" és a látottak értékelése egy közösségi rítus formájában, teljesen a szóbeliség szertartásai alapján zajlott. Ezekkel az üzemi és téesz-dolgozók előtt elmondott beszédekkel és a vetítőteremből hazafelé menet elhangzó magyarázatokkal zárul az a kör, ami az elbeszélt kádárizmusokat jelenti. Ezzel pedig lezárul az az utazás is, amely során megpróbáltam a múltnak e foszlányait egy érthető, remélhetőleg helyenként akár élvezetes, bár ideológiai értékektől aligha független történetté szerkeszteni.

Filmográfia

IV. rész

Megöltek egy leányt (1961) [r. Nádasy László]
Oldás és kötés (1962) [r. Jancsó Miklós]

V. rész

Miért rosszak a magyar filmek? (1964) [r. Fejér Tamás]

VI. rész

Tűzkeresztség (1951) [r. Bán Frigyes]
Vihar (1951) [r. Fábri Zoltán]
Hintónjáró szerelem (1955) [r. Ranódy László]
Körhinta (1956) [r. Fábri Zoltán]
Dúvad (1959) [r. Fábri Zoltán]
A mi földünk (1959) [r. Magyar József]
Kálvária (1960) [r. Mészáros Gyula]
Zápor (1960) [r. Kovács András]
Megszállottak (1961) [r. Makk Károly]
Felmegyek a miniszterhez (1961) [r. Bán Frigyes]
Amíg holnap lesz (1961) [r. Keleti Márton]
Fagyosszentek (1962) [r. Révész György]
Félúton (1962) [r. Kis József]
Húsz óra (1965) [r. Fábri Zoltán]
Tízezer nap (1965) [r. Kósa Ferenc]

VII. rész

Dalolva szép az élet (1950) [r. Keleti Márton]
Civil a pályán (1952) [r. Keleti Márton]
Első fecskék (1953) [r. Bán Frigyes]
Állami áruház (1953) [r. Gertler Viktor]
Mese a tizenkét találatról (1956) [r. Makk Károly]
Csendes otthon (1957) [r. Bán Frigyes]
Felfelé a lejtőn (1958) [r. Gertler Viktor]
Micsoda éjszaka! (1958) [r. Révész György]
A megfelelő ember (1959) [r. Révész György]
Szerelem csütörtök (1959) [r. Fejér Tamás]
Játék a szerelemmel (1959) [r. Apáthi Imre]
Szombattól hétfőig (1959) [r. Mészáros Gyula]
Kölyök (1959) [r. Szemes Mihály, Markos Miklós]
Fűre lépni szabad (1960) [r. Makk Károly]

Rangon alul (1960) [r. Bán Frigyes]
Két emelet boldogság (1960) [r. Herskó János]
Nem ér a nevem (1961) [r. Keleti Márton]
Házasságból elégséges (1961) [r. Wiedermann Károly]
Jó utat, autóbusz (1961) [r. Fejér Tamás]
Mici néni két élete (1962) [r. Mamcserov Frigyes]
A szélhámosnő (1963) [r. Kalmár László]
Kár a benzinért (1964) [r. Bán Frigyes]
Miért rosszak a magyar filmek? (1964) [r. Fejér Tamás]
Már nem olyan időket élünk (1965) [r. Marton Endre]
Mindenki ártatlan (1965) [r. Palásthy György]

VIII. rész
Kis Katalin házassága (1951) [r. Máriássy Félix]
Becsület és dicsőség (1951) [r. Gertler Viktor]
Külvárosi legenda (1957) [r. Máriássy Félix]
Vasvirág (1958) [r. Herskó János]
Álmatlan évek (1959) [r. Máriássy Félix]
Égrenyíló ablak (1959) [r. Kis József]
Az ígéret földje (1961) [r. Mészáros Gyula]
Angyalok földje (1962) [r. Révész György]
Legenda a vonaton (1962) [r. Rényi Tamás]

IX. rész
Nem ér a nevem (1961) [r. Keleti Márton]

Felhasznált források

Levéltári források

Magyar Nemzeti Levéltár – Országos Levéltára (MNL OL)
288. f. 7/24. ő. e. – Javaslat az Agit. Prop. Osztályon belül Rádió- és Televíziós Csoport felállítására. (1958. március 14.)
288-5 f. 103. ő. e. – MSZMP PB 1958. november 12-i ülésének jegyzőkönyve
288. f. 33/1959./8. ő. e. – MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztálya – Feljegyzés "A mi földünk" c. film Heves megyei bemutatójáról (1959)
288. f. 33/1960/15. ő. e. – MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztályának jelentése a filmművészetről (1960)
288. f. 5/223. ő. e. – Jelentés a Televíziónál folytatott vizsgálatról. (1961. február 28.)
288-5 f. 245. ő. e. – MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26.
288. f. 5/396. ő. e. – A televízió munkája és feladatai. (1966. május 23.)
XIX–J–22 Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatóságának iratai (1960–1961)

Nemzeti Filmintézet (NFI) Filmarchívum Kézirattár (Ké)
34/6 Mándy Iván - Kézdi-Kovács Zsolt: Csutak és a szürke ló című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve
35/3 Hernádi Gyula: Deszkakolostor című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve.
191/2 Lengyel József - Jancsó Miklós: Oldás és kötés című forgatókönyvének DT-vitaanyaga.
191/11 Galgóczi Erzsébet – Kis József: Félúton című irodalmi forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve.
191/14 Bacsó Péter: Két félidő a pokolban című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve
191/15 Köllő Miklós - Oláh László: Barázda című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve
191/16 Solymár József - Nádasy László: Megöltek egy leányt című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve
191/17 Hegedűs István: Az ígéret földje című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve
191/20 Csurka István: Gyöngy és kavics című forgatókönyve átdolgozott változatának DT-vitaanyaga

191/28 Lévay Béla – Sipos Tamás – Palásthy György: Alba Regia című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve

274/10 Beszélgetés Magyar Józseffel, a „Mi földünk" című film rendezőjével. (1972)

Politikatörténeti Intézet Politikatörténeti és Szakszervezeti Levéltára
IV. 991. f. 97. – Feljegyzés a Dúvad c. filmen végzendő javításokról

Kiadott források

Gervai András 2004: *A tanúk. Film – történelem.* Saxum, Budapest.

Homoródy József (szerk.) 1964: *A magyar film 1948–1963.* Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest.

Kádár János 1974: A mezőgazdasági szocialista átszervezése Magyarországon. (1961. június) In: uő: *Válogatott beszédek és cikkek 1957–1973.* Kossuth, Budapest, 149–163.

Kálmán Róbert – Peregi Gyula 1959: *A film és mozi Magyarországon.* Filmtudományi Intézet, Budapest.

Kassák Lajos 1929: *Angyalföld.* A Pantheon Irodalmi Intézet, Budapest.

Kollarik Tamás – Köbli Norbert (szerk.) 2017: *Magyar forgatókönyvírók I.* MMA, Budapest.

Kovács András 1978: Adalékok a magyar film drámájához. In: Gombár József et al. (szerk.): *A magyar film három évtizede.* MOKÉP – Filmtudományi Intézet, Budapest, 23–63.

Lengyel József 1988: *Beszélgetések.* Szabad Tér, Budapest.

Magyar Filmográfia 1973: *Magyar Filmográfia. Játékfilmek 1945–1969.* Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest.

Helységnévtár 1991–2002: *Magyarország történeti statisztikai helységnévtára.* Magyar Tudományos Akadémia Történeti Demográfiai Albizottsága – Központi Statisztikai Hivatal Lakossági Adatgyűjtések Főosztálya, Budapest.

Marx József 2000: *Jancsó Miklós két és több élete.* Vince, Budapest.

Nemes Károly 1968: *Miért jók a magyar filmek? Tanulmányok.* Magvető, Budapest.

Nemeskürty István 1990: *Egy élet mozija. Beszélgetések Koltay Gáborral.* Szabad Tér, Budapest.

Nemeskürty István 2005: *Mi végre vagyok a világon.* Akadémiai, Budapest.

Orwell, George 1996: *1984.* Európa, Budapest.

Szekfü András (szerk.) 2018: *Így filmeztünk – Válogatás fél évszázad magyar filmtörténeti interjúiból.* MMA, Budapest.

Szekfü András (szerk.) 2019: *Így filmeztünk 2. Válogatás fél évszázad magyar filmtörténeti interjúiból.* MMA, Budapest.

Szigethy Gábor 2017: *Napló, múltidőben. 1955. június – 1957. május.* Kortárs, Budapest.

Tarkovszkij, Andrej 2003: *Napló.* Osiris, Budapest.

Vass Henrik (szerk.) 1964: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* Kossuth, Budapest.

Az MSZMP agrárpolitikájának tézisei (1957. július). 94–117.

Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a falusi helyzetről és a falusi politikai munka megjavításáról (1958. április 25.). 181–191.

Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a termelőszövetkezeti mozgalom helyzetéről és továbbfejlesztéséről (1959. október 22.). 353–366.

Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának határozata a termelőszövetkezeti pártszervezetek politikai, gazdasági és szervező munkájának további javítására (1960. április 12.). 417–427.

Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a termelőszövetkezeti mozgalom helyzetéről és továbbfejlesztéséről (1960. október 29.). 461–472.

Az MSZMP Központi Bizottságának közleménye: a mezőgazdaságban is uralkodóvá váltak a szocialista termelési viszonyok (1961. február 17.). 474–479.

Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei (1958. július 25.). 231–261.

Zsugán István (szerk.) 1994: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994.* Osiris–Századvég, Budapest.

Sajtóforrások

Ábel Péter 1962: Amig holnap lesz. Magyar film. *Népszabadság,* május 10.

Almási Miklós 1960: Az elszalasztott konfliktus. *Filmvilág* (3) 17. 1–3.

A líra és az irónia jegyében. Szabó István beszélgetése Máriássy Félixszel 2003. *Filmspirál* (9) 31. 193.

Az első magyar mozi 1920: Az első magyar mozi. A *Mozi. Filmművészeti Hetilap* (5) 2. 1.

Állásfoglalás 1957: Az MSZMP XIII. kerületi párt-végrehajtóbizottságának és a budapesti XIII. kerületi Tanács végrehajtó bizottságának állásfoglalása a „Külvárosi legenda" című film vitájában. *Népszabadság* (2) 301. (december 21.) 4.

Deák-Sárosi 2020: Azonnali rendszerváltásra van szükség a filmművészetben! – Deák-Sárosi László filmesztéta a Vasárnapnak. *Vasárnap.hu* (https://vasarnap.hu/2020/10/02/deak-sarosi-laszlo/ – utolsó letöltés: 2024. 01. 11.).

Az új falu... 1960: Az új falu új emberei. *Népszabadság*, április 13. 3.

Bán Róbert 1959: Kölyök. Új magyar film. *Népszabadság*, november 4.

Bán Róbert 1962: A forgatókönyv védelmében [Az író és a film; vita]. *Élet és Irodalom* (6) 6. 9.

Beremányi Géza 1982: Ki a legeslegjobb forgatókönyvíró? [Vita a forgatókönyvről] *Filmvilág* (25) 6. 19.

Czibor János 1961: Zápor. Új magyar film. *Magyar Nemzet*, január 19. 4.

Csató István 1959: Kölyök. *Népszava*, október 28. 6.

Csurka István 1963: Miért rosszak a magyar filmek? *Új Írás* (3) 8. 930–951.

Csurka István 1982: Nincs mese. [Vita a forgatókönyvről]. *Filmvilág* (25) 6. 14–15.

Dobai Péter 1982: Elnémul a szó, megszólal a kép [Vita a forgatókönyvről]. *Filmvilág* (25) 7. 3–7.

E. Kovács Kálmán 1962: Az író és a film. *Élet és Irodalom* (6) 4. 4.

Fábri Zoltán 1961: A szakmai vitákról és néhány új magyar filmről. *Filmvilág* (4) 24. 1–5.

Fésős András 2005: Aczéltelefonok – Beszélgetés Herskó Jánossal. *Filmvilág* (48) 3. 20–21.

Gabrilovics, Jevgenyij 1961: Egy forgatókönyvíró megjegyzései. *Filmkultúra. Filmelméleti és filmművészeti szemle* (2) 6. 3–14.

Gertler Viktor 1957: Írók és forgatókönyvírók. *Élet és Irodalom* (1) 25–26. 19.

Gyertyán Ervin 1962: A fő kérdés forgatókönyveink színvonala [Az író és a film; vita]. *Élet és irodalom* (6) 10. 11.

Gyertyán Ervin 1964: A statisztika és a kritikus. *Filmvilág* (7) 23. 12–14.

Gyertyán Ervin 1976: A szocialista filmvígjáték jellege és problémái. *Filmtudományi Szemle* (5) 2. (Gondolatok a szocialista filmvígjátékról I.) 5–101.

Gy. I. 1963: Félúton. *Magyar Nemzet*, március 28. 4.

Halmos Ferenc – Szilágyi Ákos 1975: Tizenháromház II. *Kritika* (4) 4. 18–20.

Hubay Miklós 1962: Katedrálisépítők között. Filmvita helyett vallomás. *Élet és irodalom*, (6) 7. 5. i. s. 1960: Kálvária. Új magyar film. *Magyar Nemzet*, 1960. március 3. 4.

Kardos István 1982: Az irodalom mostohagyerekei [Vita a forgatókönyvről]. *Filmvilág* (25) 6. 15–17.

Katona Éva 1962: Film a munkásosztályról, frázisok nélkül. *Élet és Irodalom* (6) 45. 8.

Kertész Ákos 1982: Mohamed koporsója [Vita a forgatókönyvről] *Filmvilág* (25) 7. 7–9.

Komlós János 1962: Felmegyek a miniszterhez. *Népszabadság*, február 18. 7.

Kürti László 1961: Zápor. *Film Színház Muzsika* (5) 3. 8–9.

Lengyel József 1958: Írók és forgatókönyv [Hozzászólás Gertler Viktor cikkéhez]. *Élet és Irodalom* (2) 2. 7.

Lukács Antal 1960: Több magyar filmvígjátékot. *Magyar Nemzet*, november 27. 8.

Máriássy Judit 1989: Mitől hal meg egy filmrendező (Hagyatékban s befejezetlenül visszamaradt visszaemlékezés Máriássy Félixre. *Filmvilág* (32) 6. 18–23.

Molnár Gál Péter 1962: Egy „jó" film ürügyén. Élet és Irodalom (6) 35. 8.

(–r) 1964: Dilemma. *Figyelő* (8) 26. 12.

Rajk András 1961: Zápor. Új magyar játékfilm. *Népszava*, január 19. 3.

Rajk András 1962a: Felmegyek a miniszterhez. Új magyar filmszatíra. *Népszava*, február 15. 4.

Rajk András 1962b: Fagyosszentek. Új magyar játékfilm. *Népszava*, november 29. 2.

Rényi Péter 1957: Külvárosi torzkép. *Népszabadság*, december 8. 32.

Rényi Péter 1961: Zápor. Dobozy Imre és Kovács András új filmje. *Népszabadság*, január 26. 8.

Sas György 1957: Legenda a valóság ellen. *Film Színház Muzsika* (1) 30. 14–15.

Sas György 1960: Kálvária. *Film Színház Muzsika* (4) 1. 26–27.

Sas György 1962: Film a nagy átalakulásról. Amig holnap lesz. *Film Színház Muzsika* (6). 1. 18–19.

Sas György 1963: Egy gyenge filmhét kommentárja. *Film Színház Muzsika* (7) 14. 8.

Simó Jenő 1962: A magyar filmművészet helyzetéről. *Kortárs* (6). 9. 1383–1393.

Simó Jenő 1963: Az új filmek hullámverése. *Kortárs* (7). 9. 1405–1412.

Szalai Györgyi 1982: A harmadik oldal [Vita a forgatókönyvről]. *Filmvilág* (25) 7. 9–10.

Szombathelyi Ervin 1960: Kálvária. Új magyar film. *Népszava*, február 25. 2.

Szombathelyi Ervin 1962: Amig holnap lesz. Új magyar film. *Népszava*, május 10. 2.

Szombathelyi Ervin 1963: A hét filmjei. Félúton. *Népszava*, április 3. 3.

Zay László 1962a: Amig holnap lesz. Új magyar film. *Magyar Nemzet*, május 10. 4.

Zay László 1962b: Fagyosszentek. Új magyar film. *Magyar Nemzet*, november 29. 4.

Zsugán István 1979: Foglalkozása: forgatókönyvíró: beszélgetés Kardos Istvánnal. *Filmvilág* (22) 13. 7–10.

Hivatkozott irodalom

Adorno, Theodor W. – Horkheimer, Max 2020: *A felvilágosodás dialektikája*. Atlantisz, Budapest

A. Gergely András 2012: Munkáshős – munkásfilm – munkásantropológia. Avagy a „hős" mítosza és hőspolitika, víziók a kollektív emlékezet testcseleiből. *Replika* (80) 91–102.

Althusser, Louis 1985: *For Marx*. Verso, London.

Almási Miklós 1977: A magyar film tizenöt évének néhány tapasztalatáról – Tézisek és gondolatok a vitához. *Filmkultúra* (13) 6. 10–14.

Apor Péter 2002: Immortalitas imperator: A Munkásmozgalmi Panteon születése. *Aetas* (17) 2–3.

Apor Péter 2010: A bizonyosság bizonytalansága. Elbeszélés és bizonyítás a Tanácsköztársaság históriájában, 1959–1965. *Buksz* (22) 4. 342–352.

Apor Péter 2014: *Az elképzelt köztársaság. A Magyarországi Tanácsköztársaság utóélete 1945–1989*. MTA BTK TTI, Budapest.

Arendt, Hannah 1992: *A totalitarizmus gyökerei*. Európa, Budapest.

Arisztotelész 1994: *Poétika*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. (https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm – utolsó letöltés: 2024. 01. 11.)

Attfield, Sarah 2020: *Class on Screen. The Global Working Class in Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan.

Augustinus, Aurelius 1987: *Vallomások*. Gondolat, Budapest.

Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honfy Pál 2004: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

Barthes, Roland 1977: Introduction to the Structural Analysis of Narratives. In: *Images Music Text*. Fontana Press, London, 79–125.

Báthory Erzsébet 1988: „A paraszt lelkében végbemenő mindenféle vívódás." Paraszt-tematikájú magyar filmek 1951 és 1961 között. *Filmkultúra* (24) 3. 3–13.

Báthory Erzsi 2007: Fakan Legendárium. Beszélgetés Fakan Balázs Magyar Életmű-díjas dramaturggal. *Filmkultúra* (https://filmkultura.hu/regi/2007/articles/profiles/fakan-legendarium.hu.html – utolsó letöltés: 2024. 01. 11.)

Belodubrovskaya, Maria 2017: *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin*. Cornell University Press.

Bettelheim, Bruno 1985: *A mese bűvölete és a kibontakozó gyermeki lélek.* Gondolat, Budapest.

Biernacki, Richard 2009: Módszer és metafora az új kultúrtörténet után. In: Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem.* Kijárat Kiadó, Budapest, 77–106.

Billig, Michael 2005: *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour.* Sage, London.

Bíró Gyula 1988: Egy darab szegény emberiség. A múlt paraszti életének ábrázolása az 1945 és 1965 között készült magyar filmekben. *Filmkultúra* (24) 3. 14–22.

Bíró Gyula 2001: *A magyar film emberképe 1957–1985.* Antológia Kiadó, Lakitelek.

Bolgár Dániel 2008: A kulák érthető arca. Fogalomtörténeti vázlat. In: Horváth Sándor (szerk.): *Mindennapok Rákosi és Kádár korában. Új utak a szocialista korszak kutatásában.* Nyitott Könyvműhely, Budapest, 50–93.

Bolgár Dániel 2011: A hatalom mindennapjai. Azonosítási játék az államvédelemnél. *2000* (23) 11. 3–13.

Bordwell, David 1996: *Elbeszélés a játékfilmben.* Magyar Filmintézet, Budapest.

Bordwell, David – Thompson, Kristin 2007: *A film története.* Palatinus, Budapest.

Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin 1985: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960.* Columbia University Press, New York.

Bori Erzsébet 2000: Egy nehéz év éjszakája. In: *Beszélő évek 1957–1968. A Kádár-korszak története I. rész.* A Beszélő politikai és kulturális folyóirat kiadása, Budapest, 61–63.

Borsos Árpád 2009: *A mozi mint innováció magyarországi elterjedése, a hálózat alakulásának földrajzi jellemzői napjainkig.* PTE TTK Földtudományok Doktori Iskola, Pécs.

Bourdieu, Pierre 1999: Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In: Angelusz Róbert (szerk.): *A társadalmi rétegződés komponensei.* Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 156–177.

Brubaker, Rogers – Cooper, Frederick 2000: Beyond „identity". *Theory and Society* (29) 1. 1–47.

Buglya Zsófia 2014: Humor által homályosan. A lakásvígjátéki filmszéria mint kora Kádár-kori műfaji kísérlet. *Metropolis* (18) 3. 58–69.

Casetti, Francesco 1998: *Filmelméletek* 1945–1990. Osiris. Budapest.

Cassirer, Ernst 1997: A modern politikai mítoszok technikája. In: Zentai Violetta (szerk.): *Politikai antropológia.* Osiris – Láthatatlan Kollégium, Budapest. 37–51.

Critchly, Simon 2002: *On Humour (Thinking in Action).* Routledge, London.

Darnton, Robert 2014: *Censors at Work. How States Shaped Literature.* W.W. Norton, New York – London.

Davis, Lennard J. 1987: *Resisting Novels: Ideology and Fiction.* Methuen, New York.

Duby, Georges 2007: Társadalomtörténet és társadalmi ideológiák. In: Benda Gyula – Szekeres András (szerk.): *Az Annales. A gazdaság-, társadalom-, művelődéstörténet francia változata.* L'Harmattan–Atelier, Budapest.

Eagleton, Terry 1979: Ideology, Fiction, Narrative. *Social Text* 2. 62–80.

Erőss Gábor 2018: *A történelmi filmek szociológiája.* L'Harmattan Kiadó, Budapest

Farkas Gyöngyi 2003: „Gyertek lányok traktorra!". Női traktorosok a gépállomáson és a propagandában. *Korall Társadalomtörténeti Folyóirat* 13. 65–87.

Farkas Gyöngyi 2016: *Lázadó falvak – Kollektivizálás elleni tüntetések a vidéki Magyarországon.* Korall, Budapest.

Field, Syd 1979: *Screenplay. The Foundations of Screenwriting.* Dell.

Foucault, Michel 1981: The order of discourse. In: Robert Young (ed.): *Untying the text. Post-structuralist Reader.* Routledge and Kegan Paul, London, 48–79.

Foucault, Michel 1990: *Felügyelet és büntetés. A börtön története.* Gondolat Kiadó, Budapest.

Foucault, Michel 2004: *A bolondság története a klasszicizmus korában.* Atlantisz, Budapest.

Friedrich, Carl J. – Brzezinski, Zbigniew K. 1965: *Totalitarian Dictatorship and Autocracy.* Harvard University Press, Massachusetts.

Freeden, Michael 1996: *Ideologies and Political Theory. A Conceptual Approach.* Calderon Press, Oxford.

Freeden, Michael 2003: *Ideology. A Very Short Introduction.* Oxford, New York.

Fukuyama, Francis 1993: The modernizing imperative. The USSR as an ordinary country. *The National Interest* 31. 10–18.

Gati, Charles 1990: *Magyarország a Kreml árnyékában.* Századvég, Budapest.

Gelencsér Gábor 2014: Oldások és kötések. Alkotói poétikák a hatvanas évek magyar filmművészetében. In. *Az eredendő máshol – Magyar filmes szólamok.* Gondolat, Budapest, 32–45.

Gelencsér Gábor 2015: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között.* Metropolis, Budapest.

Gelencsér Gábor 2016: Hosszú út – Máriássy Félix stílusváltásai. *Filmvilág* (59) 1. 18–22.

Gelencsér Gábor 2019: Kommentár és ideológia. A hetvenes évek magyar filmje a társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratok tükrében *Metropolis* (23) 3. 46–61.

Geertz, Clifford 1994: Az ideológia mint kulturális rendszer. In: *Az értelmezés hatalma.* Osiris, Budapest, 26–72.

Gervai András 2011: *Fedőneve: „szocializmus" Művészek, ügynökök, titkosszolgák.* Jelenkor, Pécs.

Gervai András 2018: *Állami álomgyár.* L'Harmattan, Budapest.

Grieveson, Lee 2004: *Policing Cinema. Movies and censorship in early-twentieth-century America.* University of California Press, Berkeley.

Gyáni Gábor 2001: 1956 elfelejtésének régi-új mítosza. *Élet és Irodalom* (45) 6. 8.

György Péter 1990: Öntudat és lázálom – A Munkás a magyar filmben. *Filmvilág* (33) 6. 9–15.

György Péter 2010: *Apám helyett.* Magvető, Budapest.

Gyurgyák János – Kisantal Tamás (szerk.) 2006: *Történetelmélet II.* Osiris, Budapest.

Haraszti Miklós 1991: *A cenzúra esztétikája.* Magvető, Budapest.

Hardy, Barbara 1968: Towards a poetics of fiction: An approach through narrative. *Novel. A Forum of Fiction* (2) 1. 5–14.

Heller Mária – Némedi Dénes – Rényi Ágnes 1992: A magyar nyilvánosság szerkezetváltozásai a Kádár-rendszerben. In.: Somlai Péter (szerk.): *Értékrendek és társadalmi-kulturális változások.* ELTE Szociológiai Intézet, Budapest, 109–118.

Herman, Edward S. – Chomsky, Noam 1995: *Manufacturing Consent – The Political Economy of the Mass Media.* Vintage Publishing.

Herman, Luc – Vervaeck, Bart 2013: Ideology and Narrative Fiction. In: *Living Handbook of Narratology* (https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/99.html – utolsó letöltés: 2024. 01. 11.)

Hirsch Tibor 2014: A kisvilág ethosza. A hatvanas évek magyar vígjátékai. *Metropolis* (18) 3. 42–55.

Hirsch Tibor 2018: Lélekmérnök önarcképek. *Filmvilág* (61) 8. 20–24.

Hofer Tamás – Fél Edit 2010: *„Mi, korrekt parasztok..." Hagyományos élet Átányon.* Korall, Budapest.

Horváth Sándor 2008: Csudapest és a frizsiderszocializmus: a fogyasztás jelentései, a turizmus és a fogyasztáskritika az 1960-as években. *Múltunk* (53) 3. 60–83.

Horváth Sándor 2012: *Két emelet boldogság. Mindennapi szociálpolitika Budapesten a Kádár-korban.* Napvilág Kiadó, Budapest.

Huizinga, Johan 1976: *A középkor alkonya.* Magyar Helikon, Budapest.

Huszár Tibor 1999: A hatalmi gépezet újjáépítése, a represszió túlsúlya, a kiigazítás esélye; 1956–1960. In: Huszár Tibor – Szabó János (szerk.): *Restauráció vagy kiigazítás. A kádári represszió intézményesülése 1956–1962.* Zrínyi Kiadó, Budapest, 67–146.

Imre Anikó 2016: *TV Socialism.* Duke University Press.

Jameson, Fredric 2010: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája.* Noran Libro, Budapest.

Jones, Polly (ed.) 2006: *The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era.* Routledge, New York.

Kafka, Franz 2009: *A kastély.* Európa Könyvkiadó, Budapest.

Kalmár Melinda 1998: *Ennivaló és hozomány. A korai kádárizmus ideológiája.* Magvető, Budapest.

Kalmár Melinda 2014: *Történelmi galaxisok vonzásában – Magyarország és a szovjetrendszer (1945–1990).* Osiris, Budapest.

Karl, Lars – Skopal, Pavel (eds.) 2015: *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960.* Berghahn, Oxford – New York.

Keszeg Vilmos 2011: *A történetmondás antropológiája.* Egyetemi jegyzet. BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék, Kolozsvár.

K. Horváth Zsolt 2015: *Az emlékezet betegei. A tér-idő társadalomtörténeti morfológiájához.* Kijárat Kiadó, Budapest.

Khouri, Malek – Darrell Varga (eds.) 2006: *Working on Screen Representations of the Working Class in Canadian Cinema.* University of Toronto Press, Toronto.

Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor 2006: A történetírás „nyelvi fordulata". In: Bódy Zsombor – Ö. Kovács József (szerk.): *Bevezetés a társadalomtörténetbe.* Osiris, Budapest.

Kollega Tarsoly István (szerk.) 1997: *Magyarország a XX. században.* II. kötet. *Természeti környezet, népesség és társadalom, egyházak és felekezetek, gazdaság.* Babits Kiadó, Szekszárd.

Konrád György 1986: *Az állami ember és a cenzúra.* Áramlat, Budapest.

Kornai János 2012: *A szocialista rendszer.* (Kornai János válogatott munkái, II. kötet.) Kalligram, Pozsony.

Koselleck, Reinhart 2003: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája.* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.

Koselleck, Reinhart 2004: Historika és hermeneutika. *Vulgo* (5) 2. 158–164.

Kovács András Bálint 1997: *Film és elbeszélés.* Korona Kiadó, Budapest.

Kovács András Bálint 2018: Műfajok a magyar filmtörténetben. *Apertúra* (https://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetben/ – utolsó letöltés: 2024. 01. 11.)

Köllő Miklós 1994: A játékfilmgyártás szervezeti keretei (1955–1988). In: Gelencsér Gábor (szerk.): *Huszonöt magyar filmszemle (1965–1994).* Könyvjelző Kiadó, Budapest, 201–203.

Kuhn, Annette 1988: *Cinema, censorship, and sexuality, 1909-1925.* Routledge.

Lénárt T. András 2014: Hatalom és film. Bevezetés a diktatórikus és demokratikus filmpolitikák történetébe. *Aetas* (29) 2. 87–104.

Levi, Giovanni 2000: A mikrotörténelemről. In: Sebők Marcell (szerk.): *Történeti antropológia. Módszertani írások és esettanulmányok.* Replika Kör, Budapest.

Lévi-Strauss, Claude 2001: *Strukturális antropológia. I.* Osiris, Budapest, 164–184.

Lippmann, Walter 1998: *Public Opinion.* Transaction Publishers, New Brunswick – London.

Malinowski, Bronislaw 1972: *Baloma. Válogatott írások.* Gondolat, Budapest.

Maras, Steven 2009: *Screenwriting. History, theory and practice.* Wallflower Press, London.

Mazierska, Ewa (ed.) 2013: *Work in Cinema. Labor and the Human Condition.* Palgrave Macmillan, New York.

Méray Tibor 1961: Csodatevők vagy egyszerű emberek. *Irodalmi Újság* (12) október 23. 7.

Mravik Patrik Tamás: 2016: „Megszaporodtak filmjeinkben a szocialista hősök." Filmkészítés Magyarországon az 1960-as évek elején a dramaturgiai tanácsok vitáinak tükrében. *Korall Társadalomtörténeti Folyóirat* 65. 56–77.

Mravik Patrik Tamás 2019: Bizonyosság a bizonytalanságban. Kísérletek a szövetkezeti mozgalom narratívájának megteremtésére a korai Kádár-korszak játékfilmjeiben. *Metropolis* (23) 4. 48–67.

Mravik Patrik Tamás 2020: A mozi és társadalmi környezete, mint szimbolikus tér és önértelmezés. In: Lászlófi Viola et. al. (szerk.): *Atelier 30 Műhelytanulmányok.* Atelier, Budapest, 99–120.

Mravik Patrik Tamás 2021: Boundaries of Creativity. Attempts at Reinventing the Screenplay and the Figure of the Screenwriter in the Hungarian Cinema after 1956. In: *Studies in Eastern European Cinema* (12) 2.

Muszatics Péter 2009: Kánon és kirakat. Magyar filmek nemzetközi fesztiválokon. *Metropolis* (13) 3.

Nemeskürty István 1963: A Budapest Filmstúdió játékfilmjei. *Filmkultúra* (4) 18. 95–98.

O'Brien, Patricia 1989: Michel Foucault's History of Culture. In: Lynn Hunt (ed.): *The New Cultural History.* University of California Press, London, 25–47.

Olay Csaba – Ullmann Tamás 2011: *Kontinentális filozófia a XX. században.* L'Harmattan, Budapest.

Orosz Magdolna 2003: *Az elbeszélés fonala. Narráció, intertextualitás, intermedialitás.* Gondolat Kiadó, Budapest.

Ostrowska, Dorota 2012: An Alternative Model of Film Production. Film Units is Poland after World War Two. In: Anikó Imre (ed.): *A Companion to Eastern European Cinemas.* Wiley-Blackwell, 453–465.

Ö. Kovács József 2012: *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában. A vidéki Magyarország politikai társadalomtörténete 1945–1965.* Korall, Budapest.

Pap Milán 2014: Politikai gondolkodás mint ideológia. Michael Freeden és az ideológia kontextualista-konceptualista vizsgálata. In: Ekert Mária és Molnár Attila Károly (szerk.): *Eszme és történet. A Molnár Tamás Kutató Központ tanulmánykötete.* Nemzeti Közszolgálati Egyetem, Budapest, 7–23.

Pap Milán 2015: *Kádár demokráciája. Politikai ideológia és társadalmi utópia a Kádár-korszakban.* Nemzeti Közszolgálati Egyetem Molnár Tamás Kutató Központ, Budapest.

Price, Steven 2013: *A History of the Screenplay.* Palgrave Macmillan, London.

Rainer M. János 2003a: „Helyezkedés" a csúcson. Kádár János néhány boldog éve, 1958–1962. In: *Ötvenhat után.* 1956-os Intézet, Budapest, 73–92.

Rainer M. János 2003b: Hosszú menetelés a csúcsra. Kádár János 1954-1958-ban. In: *Ötvenhat után.* 1956-os Intézet, Budapest, 25–39.

Rainer M. János 2011a: *Bevezetés a kádárizmusba.* 1956-os Intézet–L'Harmattan, Budapest.

Rainer M. János 2011b: Felügyelet és mozgástér – a szovjet típusú rendszerekben. In: Rainer M. János (szerk.): *A felügyelt (mozgás)tér – Tanulmányok a szovjet típusú rendszer hazai történetéből.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 9–27.

Redvall, Eva Novrup 2010: Teaching screenwriting in a time of storytelling blindness: the meeting of the auteur and the screenwriting tradition in Danish filmmaking. *Journal of Screenwriting* (1) 1. 59–81.

Révész Sándor 1997: *Aczél és korunk.* Sík Kiadó, Budapest.

Ricoeur, Paul 1999: A hármas mimézis. In: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok.* Osiris, Budapest, 255–310.

Ricoeur, Paul 2001: A narratív azonosság. In: László János – Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív Pszichológia.* Kijárat Kiadó, 15-25.

Schadt Mária 2005: Ellentmondásos szerepelvárások, nők a szocializmusban. *Szociológiai Szemle* (1) 1. 61–73.

Schatz, Thomas 1981: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System.* McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages.

Scheibner Tamás 2012: Konfliktusok, kompromisszumok, szövetségek. Az Irodalomtörténet és a kommunista kultúrpolitika 1949–1962. *Irodalomtörténet* (93) 3. 298–327.

Scheibner Tamás 2014: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953.* Ráció Kiadó, Budapest.

Standeisky Éva 1996: *Az írók és a hatalom, 1956–1963.* 1956-os Intézet, Budapest.

Starr, Paul 2004: *The Creation of the Media. Political Origins of Modern Communications.* Basic Books, New York.

Szabó Márton 1998: *Harold D. Lasswell: A hatalom nyelve.* In: uő: *Politikai tudáselméletek.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 20–39.

Szabó Márton 2003: *A diszkurzív politikatudomány alapjai.* L'Harmattan, Budapest.

Szabó Márton 2016: *Diszkurzív politikatudomány.* Bevezetés a politika interpretatív szemléletébe és kutatásába. Osiris, Budapest.

Szabó Miklós 1989: A legitimáció történeti alakváltozásai. In: *Politikai kultúra Magyarországon 1896–1986.* (Medvetánc Könyvek.) Atlantis, Budapest, 275–307.

Szczepanik, Petr 2013: How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Iluminace* (25) 3. 73–98.

Szczepanik, Petr 2015: 'Veterans' and 'Dilettantes'. Film Production Culture vis-á-vis Top-Down Political Changes, 1945–1962. In: Lars Karl – Pavel Skopal (eds.): *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960.* Berghahn, New York – Oxford, 71–88.

Szilágyi Gábor 1977: *A magyar társadalom filmen 1957–1972. Viselkedésminták és konfliktusok.* Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest.

Szilágyi Gábor 1994: *Életjel. A magyar filmművészet megszületése, 1954–1956.* Magyar Filmintézet, Budapest.

Szívós Erika 2009: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918.* Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.

Taylor, Richard 1983: A 'Cinema for the Millions': Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. *Journal of Contemporary History* (18) 3. 439–461.

Todorov, Tzvetan 1971: The 2 Principles of Narrative. *Diacritics* (1) 1. 37–44.

Todorov, Tzvetan 2002: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba.* Napvilág Kiadó, Budapest.

Turner, Greame 1999: *Film as Social Practice.* Routledge, London.

Urang, John Griffith 2006: Realism and Romance in the East German Cinema, 1952–1962. *Film History* (18) 1. (Cold-War German Cinema) 88–103.

Valuch Tibor 1988: *Rekviem a parasztságért.* (Határ Füzetek III.) KLTE, Debrecen.

Varga Balázs 2000: Várostérkép. Az ötvenes–hatvanas évek magyar filmjeinek Budapest-képe. In: Bódy Zsombor – Mátay Mónika – Tóth Árpád (szerk.): *A mesterség iskolája. Tanulmányok Bácskai Vera 70. születésnapjára.* Osiris, Budapest, 502–517.

Varga Balázs 2003: Kötelékek. Máriássy Félix filmjei. *Filmspirál* (9) 31. 193.

Varga Balázs 2008: *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957–1963.* Doktori disszertáció. ELTE, Budapest.

Varga Balázs 2019: Szeizmográf. A művészfilm-közönségfilm vita, a hatvanas évek magyar filmje és a Kádár-korszak első felének kulturális nyilvánossága. *Metropolis* (23) 3. 62–78.

Varga Zsuzsanna 2001: *Politika, paraszti érdekérvényesítés és szövetkezetek Magyarországon 1956–1967*. Napvilág, Budapest.

Wajda, Andrzej 1990: *Visszaforgatás*. Kelenföld Kiadó, Budapest.

White, Hayden 1973: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University.

Záhonyi-Ábel Márk 2012: Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszak első évtizedében. *Médiakutató* (2) 12. (https://mediakutato.hu/cikk/2012_02_nyar/12_filmcenzura_magyarorszagon – utolsó letöltés: 2024. 01. 11.)

Zaniello, Tom 2020: *The Cinema of the Precariat. The Exploited, Underemployed, and Temp Workers of the World*. Bloomsbury Academic, New York.

Képek jegyzéke

1. kép. Róna utca 174., a Hunnia Filmgyár telepe (1960). Fortepan/Magyar Pál ... 61

2. kép. Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Filmgyártó Vállalat 2. számú telepének műterme. Az MTV *Oly korban éltünk...* című hatrészes filmjének forgatása. (1965) Fortepan/Bojár Sándor ... 68

3. kép. *Megöltek egy leány*. Nemzeti Filmintézet, fotó: Réger Endre HUNGART © 2024. ... 73

4. kép. A rendező (Kállai Ferenc) a dramaturg (Gordon Zsuzsa) és az író (Gábor Miklós) a *Miért rosszak a magyar filmek?*-ben. Nemzeti Filmintézet, fotó: Szomszéd András HUNGART © 2024. ... 91

5. kép. Póczik a Fodor által elképzelt forgatókönyvek egyre könnyedebbre lazított változataiban – az 1. (eredeti) változat balra fent a legkomorabb – Póczik a börtönből lép ki, a 2. változat jobbra fent, egy fokkal fogyaszthatóbb, Póczik a szanatóriumból távozik, a 3. változat balra lent, Póczik látványosan élvezetes pihenést követően, az üdülőből lép ki, a 4. változatban a megfiatalított boldog Póczik jobbra lent (középső figura) immáron egy színes musicalben ... 93

6. kép. Csurka István és Görgey Gábor írók Szigligeten (1961). Fortepan/Hunyady József ... 94

7. kép. A falu komikus vezérkara (*Felmegyek a miniszterhez*). Nemzeti Filmintézet, fotó: Réger Endre HUNGART © 2024. ... 116

8. kép. Miskei (Bessenyei Ferenc) és szerelmi kalandja a falu egyik asszonyával a *Zápor* című filmben. Mellette a *Népszabadság* ideális téeszelnökének portréját látjuk 1960. április 13-ai számban megjelent *Az új falu új emberei* című cikkből ... 129

9. kép. A *Life* magazin 1949. szeptember 5-ei száma a szabotőr asztalán – „a komédia legnagyobb korszaka" (*Állami áruház*) ... 141

10. kép. A kellemetlen szituációba keveredő autoritás és a fekete Volga esete (*Kár a benzinért*) ... 153

11. kép. A *Házasságból elégséges* főcím-szekvenciájából úszik át a kép a nyitójelenetbe, ahol egy budapesti esküvői menet díszleteit látjuk ... 157

12. kép. A pillanat, mikor a szerelem nyilvánossá válik (*Fűre lépni szabad*) ... 159

13. kép. Éva (Szilvássy Annamária) mosolya *A szélhámosnő* záróképében ... 161

14. kép. A *Játék a szerelemmel* című film forgatása. Fotó: Fortepan/Kotnyek Antal ... 162

15. kép. Istvánmezei út, Jégszínház, a Magyar Televízió *Ki mit tud 1962* című műsorának döntője. Bakacsi Béla énekes. Fotó: Fortepan/Szalay Zoltán 166

16. kép. Képkocka a *Vasvirág* című filmből 179

17. kép. Kisfiú az esernyővel (*Külvárosi legenda*) Nemzeti Filmintézet, fotó: Réger Endre HUNGART © 2024. 184

18. kép. A munkásbérkaszárnya verkliző krónikása (*Angyalok földje*) Nemzeti Filmintézet, fotó: Szomszéd András HUNGART © 2024. 186

19. kép. Kukkolás mint a munkás új arca? (*Legenda a vonaton*) 189

20. kép. A kölyök (Törőcsik Mari) kapaszkodik a Dunai Vasmű üzemcsarnokának egyik gerendájába (*Film Színház Muzsika*) 207

21. kép. A kazincbarcikai Béke Mozi 1966-ban. Fortepan/Lechner dokumentációs központ 217

22. kép. A dolgozójával figyelmes moziüzem-vezető (Györffy György) és az ijedt jegyeladó (Tolnay Klári) 234

Ábrák jegyzéke

1. ábra. A *Megöltek egy leányt* forgatókönyvének lehetséges dramaturgiai és stilisztikai megvalósításai 70

2. ábra. Az összes (elkészült) film a forgatókönyvek szerzőségi gyakorlata szerint .. 99

3. ábra. A szövetkezeti mozgalom lineáris elbeszélése az 1957 és 1961 között született párthatározatok szövegei alapján 109

4. ábra. A magyar film gyártási szerkezetének átalakulásai és a domináns műfaji változások összefüggése 144

5. ábra. Az összesen 21 vizsgált szinkron idejű filmvígjáték bemutatás szerinti sorrendben – cím, bemutatás éve és rendező szerint 146

6. ábra. A nyilvános világ (közösségi és család szférája) és a szerelmesek mikrovilágának dinamikája a romantikus komédiákban 156

7. ábra. Az egyes filmek nézettsége a magyar mozikban 1957 és 1962 között, világosszürke színnel az egyes vígjátékok látogatottsága 164

8. ábra. Az egyes filmekre vonatkozó filmkritikák eloszlása napilapok és szaklapok szerint (1957–1963) 198

9. ábra. A normál és keskenyfilmes mozik számának alakulása 1948–1962 219

10. ábra. A mozival rendelkező helységek száma és aránya az összes magyarországi helységhez képest, 1948–1962 219

11. ábra. A vizsgált települések megoszlása lakosságszám szerint (1960) 221

12. ábra. A nyolcvankét moziüzem-vezető térbeli elhelyezkedése nemek szerint, és a megyék mozival való ellátottsága 1962-ben 223

SOMOGYI KÖNYVTÁR
1881
SZEGED

A KORALL Társadalomtörténeti Monográfiák sorozat eddig megjelent kötetei:

1. Fél Edit – Hofer Tamás: „Mi, korrekt parasztok…" Hagyományos élet Átányon

2. Granasztói György: A városi élet keretei a feudális kori Magyarországon. Kassa társadalma a 16. század derekán

3. Ö. Kovács József: A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában. A vidéki Magyarország politikai társadalomtörténete 1945–1965

4. Sasfi Csaba: Gimnazisták és társadalom Magyarországon a 19. század első felében

5. Nagy Ágnes: Harc a lakáshivatalban. Politikai átalakulás és mindennapi érdekérvényesítés a fővárosban, 1945–1953

6. Farkas Gyöngyi: Lázadó falvak. Kollektivizálás elleni tüntetések a vidéki Magyarországon, 1951–1961

7. Kunt Gergely: Kamasztükrök. A hosszú negyvenes évek társadalmi képzetei fiatalok naplóiban

8. Keszei András: A középfokú oktatás felekezeti változatai és társadalmi háttere a 19. század első felében Pesten

9. Koltai Gábor: Akik a „Párt" ellen vétkeztek. Pártfegyelmi eljárások Budapesten az MDP időszakában, 1948–1956

10. Gerhard Péter: Deszkafalak és potyavacsorák. Választói magatartás Pesten a Tisza Kálmán-korszakban

11. Fejős Zoltán: „Kaper Kóntri". Magyar rézbányászok Amerikában

12. Polyák Petra: Hallgatók a diktatúrában. Fegyelmi eljárások a Rákosi-korszak felsőoktatási intézményeiben (1948–1956)

13. Szívós Erika: Hétker, Zsidónegyed, Gettó, Bulinegyed? A Belső-Erzsébetváros története a kezdetektől a 2000-es évekig.

14. Berecz Anita: Földesúri jobbágyok – városi polgárok. Polgári öntudat és önkormányzat a 19. századi Egerben.

15. Nagy Andor: Tisztviselői életpályák. A brassói szász vezető elit társadalmi érvényesülése (1650–1750)

A kötetek megrendelhetők a terjesztes@korall.org e-mail címen vagy a https://korall-folyoirat.hu honlapon.

Módszertanát és tárgyát tekintve egyaránt újszerű könyvet tart kezében az olvasó. Mravik Patrik a szocialista filmkultúra és azon belül a korai Kádár-korszak társadalomtörténeti elemzésére tesz kísérletet. Mit is jelent ez? Egyfelől az esztétikai elemzés helyett a filmek bele-, avagy visszahelyezését abba a társadalmi környezetbe, amely alakította őket, s amelyet maguk is alakítottak. Másfelől egy olyan filmtörténeti korszak vizsgálatát, amelynek voltaképpen neve sincs: az ötvenes évek sematizmusa és a hatvanas évek újhulláma közötti átmeneti korszakét, amely tehát 1954-ben indult, majd 1956 után is folytatódott, s előkészítette az immár formai értelemben is újító szellemű, 1963-tól kibontakozó magyar modernizmust. A könyv módszertanából következően az alkotói oldalon nem csupán a rendezők jelennek meg, hanem egyfajta társadalmi ágensként az írók és a kultúrpolitikusok is; a filmek esetében első sorban a történetre, illetve narratívára, továbbá a karakterek társadalmi szerepére kerül a hangsúly; s végül szó esik a befogadói–értelmezői oldalról, a kritikusokról, sőt a moziüzem-vezetőkről is, megint csak a „társadalmasítás" szempontjából. Mindezt a szerző a filmek három csoportba rendezett esettanulmányaiban vizsgálja: a téeszesítést elmesélő történetekben, a vígjátékok népszerű műfajában és a munkásmozgalmi tematikában. Hogy ezek között nem a magyar filmtörténet legemlékezetesebb darabjait találjuk, az kétségtelen. Ám hogy ezek a filmek egy olyan társadalom működését mutatják be, amelyet tehát maguk is alakítottak, afelől sem lehet kétségünk. Mravik Patrik könyve legalábbis ezt bizonyítja. Betekintést nyújt a Kádár-korszak társadalmi képzeletébe – a filmekben elképzelt világok segítségével.

Gelencsér Gábor

ISBN 978-615-82528-1-2

4000,- Ft